

HENRI HAUVETTE
PROFESSEUR ADJOINT A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

DANTE

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DE LA DIVINE COMÉDIE

DEUXIÈME ÉDITION REVUE



LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

DANTE

A LA MÊME LIBRAIRIE

DANTE. — La Divine Comédie, traduction française, par P.-A. Fiorentino, 1 vol. in-16, broché... 3 fr. 50

Gustav Grünbaum, Berlin.
1913

HENRI HAUVETTE
PROFESSEUR ADJOINT A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

DANTE

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DE LA DIVINE COMÉDIE

DEUXIÈME ÉDITION REVUE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79 BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1912

AVANT-PROPOS

La matière de ce volume est empruntée aux cours publics que j'ai faits à la Sorbonne en 1907-08, 1908-09 et 1909-10, à cette leçon du mardi qu'Émile Gebhart avait consacrée, pendant plus de vingt ans, à l'étude de l'Italie, et qu'il m'a fait le très grand honneur, avant de mourir, de vouloir remettre entre mes mains. C'est pour moi un devoir de reconnaissance de rappeler ce souvenir dès les premières lignes de ce livre.

L'attention soutenue avec laquelle ont été suivis ces cours m'a confirmé, après l'expérience que j'avais déjà faite en province, à l'Université de Grenoble, que le nom de Dante exerce toujours un puissant attrait sur le public. Si la Divine Comédie est mal connue et peu comprise en France, ce n'est faute ni d'intérêt ni de bonne volonté : on n'en doit pas chercher la cause ailleurs que dans la difficulté très réelle qu'oppose à des lecteurs mal préparés l'intelligence des beautés intimes de cette œuvre infiniment complexe.

Ainsi est née l'idée de cette « Introduction à l'étude de la Divine Comédie », dont je ne crois pas que l'équivalent ait encore été offert au public français. Nous avons certes d'excellents ouvrages sur Dante, depuis les travaux de Fauriel et d'Ozanam, qui ont marqué une date dans l'histoire de l'exégèse dantesque, jusqu'aux récents volumes où des hommes d'esprit et de goût ont exprimé, avec un indéniable talent, les impressions qu'éveillaient en eux la lecture du grand poème et la contemplation de cette hautaine figure d'exilé. Mon ambition est plus modeste : je suis sûr de n'apporter aucune nouvelle lumière en ce qui concerne l'intelligence et l'interprétation de la Divine Comédie; d'autre part je ne me soucie guère d'ajouter « mon portrait de Dante » à la longue série de ceux qui existent déjà, et cet essai ne prétend pas à la dignité d'œuvre d'art. Mon but est de mettre entre les mains du lecteur un guide à la fois clair et bien informé, pour s'orienter au milieu de ce dédale, et pour se familiariser avec tous les savants détours du grandiose monument.

Obligé de « sérier » les difficultés, d'analyser et de décomposer ce qui, dans la création artistique, est intimement fondu, indissoluble, j'avoue que j'éparpille l'attention, et que la physionomie du poème dantesque s'en trouve

altérée. Mais j'entends bien conduire le lecteur à la contemplation directe de la synthèse toujours vivante réalisée par Dante dans son œuvre ; n'essayons pas de nous substituer à lui : la Divine Comédie n'est pas inabordable, pour peu qu'on fasse quelques études préliminaires. Ce livre voudrait justement lui amener des lecteurs plus nombreux et mieux renseignés.

La méthode adoptée ici consiste à faire parler Dante le plus souvent possible, en n'ajoutant à ce qu'il nous dit lui-même que le minimum d'explications nécessaires. On l'envisagera, en premier lieu, par les côtés les plus extérieurs, dans ce « milieu historique » d'où est sortie sa génération, et dont les reflets colorent si vivement maintes pages de son œuvre ; puis on abordera « l'homme », dans sa personnalité d'amoureux, de citoyen, de savant, de poète ; alors seulement on pénétrera dans le sanctuaire de la « Divine Comédie », en examinant d'abord les matériaux mis en œuvre et les proportions de l'édifice, pour arriver ensuite à la pensée intime de l'artiste et à ses moyens d'expression.

De ces trois parties, la première seule exige sans doute quelques explications complémentaires.

Par « milieu historique » je n'entends pas

l'ensemble des événements dont l'Italie fut le théâtre pendant les deux siècles qui précédèrent la naissance de Dante. Ce qui importe ici, plus que les faits, c'est l'écho qu'ils ont laissé dans l'esprit du poète ; c'est aussi le mouvement d'idées politiques, religieuses, philosophiques, littéraires qui contribuèrent à façonner sa personnalité. Tout cela, il nous suffit de l'apercevoir à travers l'œuvre de celui qui fut le plus éloquent interprète de sa génération. Il m'arrivera donc de passer sous silence tel événement qu'un historien jugerait capital, mais qui ne semble pas avoir laissé de trace appréciable dans la pensée de Dante ; inversement, je m'arrêterai sur des détails que le même historien tiendrait pour négligeables, mais qui ont produit une impression profonde sur l'imagination du poète. L'essentiel est d'habituer le lecteur à considérer la vie de ce lointain passé « avec les yeux d'un contemporain de Dante » ; il s'agit de « refaire en nous par une analyse attentive et patiente la conscience de cette époque » (1). C'est donc avec la Divine Comédie elle-même, et accessoirement avec les vieilles chroniques, bien

1. Je suis heureux de citer ces expressions de M. Barbi, qui a exprimé sur ce sujet quelques vues fort judicieuses, entièrement d'accord avec le but que je me suis proposé (*Bull. Soc. Dant.*, N. S., t. XI, p. 2).

plus qu'avec les savants travaux de nos médiévistes modernes, que j'ai essayé de reconstituer l'atmosphère au milieu de laquelle a grandi le poète ; et cette méthode, entre autres avantages, aura celui de mettre le lecteur immédiatement en contact avec l'œuvre. Au reste, les divers chapitres du livre, du premier au dernier, seront comme un commentaire perpétuel du poème.

D'après ce principe, chaque développement et presque chaque mot est un écho du texte de Dante ; aussi ai-je cru nécessaire d'y renvoyer le plus souvent possible, et, pour éviter l'encombrement des notes au bas des pages, les renvois sont indiqués, au fur et à mesure, dans le texte, entre parenthèses (1).

Un défaut très apparent de ce plan méthodique est de ramener plusieurs fois l'attention sur quelques épisodes importants, utilisés d'abord pour leur signification historique ou biographique, étudiés ensuite au point de vue

1. Pour la Divine Comédie, les renvois se composent de trois chiffres : le premier (arabe) indique la partie du poème (1 : Enfer ; 2 : Purgatoire ; 3 : Paradis), le second (romain) le chant, et le troisième (arabe) le vers. Ainsi le vers 49 du chant XIX de l'Enfer s'exprime ainsi : 1, XIX, 49. Le renvoi 2, XXV, 70 indique le vers 70 du chant XXV du Purgatoire, et ainsi de suite. Le premier chiffre est omis quand le contexte indique clairement de quelle partie il est question. Pour les autres œuvres, VN désigne la *Vita Nuova*, *Cnv* le *Convivio*, DVE le *De vulgari eloquentia*, DM le *De monarchia*, *Ep.* les Épîtres etc... avec l'indication du livre et du chapitre.

de l'allégorie, rappelés encore pour leur valeur poétique ; de là d'inévitables répétitions. Mais il m'a paru avantageux de donner à chaque chapitre son développement complet, sans omettre aucun des textes essentiels, eussent-ils été déjà cités ; et, pour éviter les redites, j'ai renvoyé d'un passage à l'autre, en sorte que l'étude complète de tel ou tel grand épisode se trouve faite en deux ou trois morceaux ; je m'excuse auprès des lecteurs de n'avoir pas su épargner cette épreuve à leur patience.

Il ne fallait pas songer à donner une bibliographie, même sommaire, des ouvrages à consulter. La production critique concernant Dante et son œuvre atteint des proportions excessives, invraisemblables. On a calculé, il y a une douzaine d'années, que l'Italie seule publiait en moyenne cent vingt-cinq ouvrages dantesques par an, et ce chiffre dépassait deux cents si l'on y comprenait les plaquettes et les tirages à part d'articles de journaux et de revues (1); d'ailleurs les étrangers, Anglais, Américains, Allemands, Français, ajoutent encore une importante contribution à cette littérature (2).

1. Willard Fiske, dans l'Introduction au *Catalogue of the Dante Collection* qu'il a offerte à l'Université Cornell (Ithaca, 1898, t. I, p. IX).

2. On pourra se reporter à l'ouvrage de MM. G. L. Passerini et C. Mazzi, *Un decennio di bibliografia dantesca* (Milan 1905), où sont enregistrées et classées, en plus de 670 pages in-8°,

J'ai cru cependant utile de citer en note quelques ouvrages : d'une part, ceux dont j'ai emprunté les conclusions — c'est un simple devoir d'honnêteté —, de l'autre, ceux où le lecteur trouvera traités de la façon la plus satisfaisante certains points de détail que j'indique en passant, sans pouvoir les développer. Mais je ne me dissimule pas que mon choix, résultant de mon expérience personnelle plutôt que de principes fixes, peut paraître très arbitraire, et l'est sans aucun doute !

Enfin, pour rendre le volume plus facile à consulter, j'y ai joint le complément indispensable d'un index, où figurent seulement les noms des personnes et les mots caractéristiques se rapportant à l'œuvre de Dante, à sa vie et à son siècle.

Je manquerais aux devoirs les plus élémentaires de l'amitié et de la reconnaissance si j'omettais de remercier publiquement M. le professeur Ferdinando Neri, à qui les loisirs de la lointaine Syracuse ont permis de relire, avec un soin exemplaire, tout le volume sur épreuves. Sa compétence et l'affectueux intérêt qu'il a bien voulu porter à mon travail m'ont

les publications dantesques parues de 1891 à 1900. — Parmi les revues les plus précieuses à consulter, je signalerai seulement le *Giornale Dantesco*, et surtout le *Bullettino della società dantesca italiana* (nuova serie), que l'on trouvera souvent cité ici par les initiales BSD.

valu de lui mainte observation pénétrante, que je me suis efforcé de mettre à profit. Mais comme il ne m'a pas été possible de tenir compte, dans la mesure où il l'eût souhaité, de toutes ses remarques, je tiens à dire qu'il ne partage en rien la responsabilité des lacunes et des défauts, inévitables, de ce livre. C'est seulement au moment de le livrer au public que je sens toute la témérité de l'entreprise :

Io non so s'io mi fui qui troppo folle!

Henri HAUVETTE.

Paris, juin 1911.

PREMIÈRE PARTIE

LE MILIEU HISTORIQUE

CHAPITRE PREMIER

ROME, LA PAPAUTÉ ET L'EMPIRE DANS LA PENSÉE ET DANS L'ŒUVRE DE DANTE.

I

En un passage célèbre, où Dante trace un tableau charmant des mœurs patriarcales de l'antique Florence, quelques vers visent particulièrement les occupations des femmes : elles se consacraient tout entières au soin de leur famille et de leur ménage ; l'une berçait son enfant, l'autre filait au milieu des femmes de sa maison, et, pour tromper l'ennui des longues journées, ou peut-être des veillées, leur racontait l'histoire des Troyens, celle de Fiesole ou de Rome (3, XV, 121-126).

Que cette mère de famille florentine se complût aux belles histoires conservées dans le *Libro fiesolano*, rien n'est plus naturel, puisque Fiesole borne immédiatement, au nord, l'horizon de Florence ; mais pourquoi tant d'intérêt pour Rome et — ce qui revient au même, étant donnée la légende d'Énée — pour les Troyens?

La réponse nous est fournie par d'autres passages de Dante : Florence était la « très belle et très illustre fille de Rome » (*Cnv.* I, 3) ; Rome avait créé Florence « à son image et à sa ressemblance » (*Ep.* VII) ; dans

les citoyens les plus nobles, les plus généreux, vraiment désintéressés, que comptait Florence, on reconnaissait la « race sacrée de ces Romains qui vinrent s'établir sur les bords de l'Arno, lorsque fut fondé le repaire où s'est abrité depuis tant de méchanceté » (1, XV, 76-78). Ainsi Florence se vantait d'être une colonie romaine ; cette croyance, profondément enracinée dans le peuple, est attestée par d'innombrables textes, et Dante, tout florentin qu'il fût, se sentait avant tout romain.

Cet attachement à Rome ne reposait ni sur le prestige, toujours si grand, des vertus héroïques d'un Brutus ou d'un Régulus, ni sur l'admiration, naturelle chez un lettré, chez un poète, pour Cicéron et pour Virgile, mais bien sur la conception du rôle divin assigné à Rome par la Providence : elle était la ville reine, la ville éternelle, siège de l'empire universel ; en dehors de son autorité, il n'y avait place dans le monde que pour la violence, l'anarchie, la rébellion. Cela, les écrivains latins, Tite-Live, Virgile surtout, vénéré par le moyen âge comme un prophète, l'avaient dit à satiété[1]. Et Dante, appliquant à ces déclarations hautaines sa réflexion de chrétien fervent, était naturellement arrivé à la conviction qu'il y avait eu dans l'histoire deux peuples élus, le peuple d'Israël auquel avait été réservé l'honneur de donner naissance au Christ — sa mission était donc terminée — et le peuple romain, chargé d'abord de frayer la voie à la religion du Christ (1, II, 20-24), puis d'assurer, sous son autorité, la paix et la félicité de l'univers, — et cette

1. « Le destin de Rome est d'exercer sur la terre un empire auquel les dieux n'ont imposé aucune limite ni d'espace ni de temps ». (*Énéide*, I, 278 et suiv. ; Cfr. IV, 227-231 ; VI, 851-854, etc...).

mission durait toujours ; elle ne devait jamais prendre fin. Ce qu'avait été Jérusalem pour les Juifs, Rome l'était pour Dante : « ville sainte » (*Cnv.* IV,5), « ville choisie par Dieu » (*DM*, II, 4), dont le nom se substitue même à celui de la « Jérusalem céleste », pour désigner le séjour de repos éternel réservé aux élus, dans le vers intraduisible où il parle de « cette Rome dont le Christ est citoyen[1] ».

Dans cette vue, l'histoire de Rome prend aux yeux de Dante une signification toute particulière : elle est un miracle d'un bout à l'autre. Miracles les vertus, la noblesse, l'esprit de sacrifice surhumain de ces héros tant vantés, et cette conquête du monde qu'aucune force humaine n'aurait pu réaliser sans l'assistance continuelle de Dieu : dix fois la ville avait été menacée de ruine, par les Albains, par Porsenna, par Brennus, par Pyrrhus, par Annibal, et toujours elle avait été miraculeusement sauvée, un jour par les oies du Capitole, un autre jour par l'orage de grêle qui avait dispersé l'armée d'Annibal (*DM*, II, 4). D'autres peuples avaient aspiré à l'empire du monde, les Assyriens, les Égyptiens, les Perses ; tous avaient été abandonnés par la Providence au moment décisif. L'exemple d'Alexandre est à cet égard le plus instructif de tous, d'après la curieuse légende rapportée par Dante, et dont nous ignorons l'origine[2] : vainqueur de l'Asie et de l'Afrique, le conquérant s'apprêtait à tourner ses armes vers l'Occident, et il avait envoyé une ambassade au sénat romain pour le sommer de lui faire sa soumission ; il était en Égypte, attendant la réponse, lorsqu'il fit une chute de cheval mortelle.

1. « Di quella Roma onde Cristo è romano » (2, XXXII, 102).
2. C'est par erreur que Dante dit l'avoir lue dans Tite-Live (*DM*. II, 2).

Pouvait-on méconnaître la main de Dieu dans cette fin prématurée?

La chronologie alors adoptée par les chroniqueurs du moyen âge présentait de singulières coïncidences, où ne se révélait pas moins clairement la divinité du plan suivi dès les origines du monde par la Providence : Énée abordait en Italie, préparant ainsi la fondation de Rome, au temps où naissait David, de la race duquel devait sortir Jésus (*Cnv.* IV, 5) ; et Jésus venait au monde précisément à l'heure où Auguste réunissait sous son autorité la terre entière enfin pacifiée. Qui donc eût pu douter de la réalité de cet empire universel, quand saint Luc écrit qu' « en ce temps-là, un édit de César Auguste ordonnait un dénombrement de toute la terre »[1]? Ainsi le moment où retentit dans le ciel le cri joyeux des anges : « Paix sur la terre ! » était justement celui où Auguste fermait les portes du temple de Janus, circonstance hautement significative qui remplit Dante d'enthousiasme et lui inspire de solennelles malédictions contre ceux qui s'opposaient à une volonté aussi clairement manifestée.

Au premier rang de ces rebelles figuraient — et Dante les a unis dans le même supplice — Judas, Brutus et Cassius (1, XXXIV, 61-67). Cette juxtaposition est une des singularités en présence desquelles un lecteur moderne demeure perplexe ; car il est incapable de mettre sur le même plan la lâcheté, la vénalité de Judas, et l'assassinat politique auquel aboutit le complot républicain dirigé par Brutus et Cassius contre un usurpateur. Mais pour Dante, qui considérait César comme le fondateur de l'empire, ceux qui l'avaient

1. *Ut describeretur universus orbis,* dit la Vulgate (Luc., II, 1).

frappé avaient tenté de faire échouer, au moment même où ils s'accomplissaient, les desseins éternels de la Providence : leur acte lui semblait aussi monstrueux au point de vue humain qu'au point de vue divin.

Dante connaissait encore d'autres preuves curieuses, subtiles, inattendues, de la divinité de l'institution impériale. Sous Tibère, dit-il, l'autorité de l'empereur atteignit une gloire qu'elle n'avait jamais connue, qu'elle ne devait plus connaître, car c'est alors que Dieu l'a chargée de tirer vengeance du péché d'Adam en faisant mourir Jésus. On est d'abord un peu surpris, car nous avons perdu l'habitude de parler de Tibère avec tant d'honneur — il est vrai que les *Annales* de Tacite n'étaient pas encore connues au XIIIe siècle — et surtout nous voyons mal quel lustre le supplice du Golgotha a pu faire rejaillir sur la pourpre impériale. Mais la pensée de Dante est qu'un châtiment n'est valable, juste, légal, que s'il est infligé par l'autorité compétente ; donc Dieu, en faisant condamner son fils, chargé des fautes de l'humanité, par le procurateur de Judée, représentant autorisé de Tibère, a proclamé la légitimité du gouvernement impérial sur la terre, et voilà ce qui est glorieux pour Rome (3, VI, 82-90). Mais il y a plus étrange encore : à quelque temps de là, avec Titus, l'aigle impériale prit son vol vers Jérusalem « pour tirer vengeance de la vengeance qui avait été tirée de l'antique péché » (*Ibid.*, 91-93). Ceci est un véritable rébus, dont le poète lui-même souligne la difficulté avant d'en donner la solution : comment la destruction de Jérusalem par les Romains, en 70, peut-elle être considérée comme une vengeance de la mort de Jésus, puisque celle-ci, consentie par Dieu pour effacer l' « antique péché » d'Adam, a été légalement ordonnée par l'autorité romaine? La clé du mystère

est dans la double nature du Christ : comme homme, il a été légalement condamné, avec la permission de Dieu, par une juridiction purement humaine et qui n'avait pas à connaître son caractère divin ; mais cette divinité de son origine et de sa mission, les Juifs ne pouvaient pas l'ignorer, eux à qui les prophètes avaient annoncé dès longtemps la venue du Messie : et c'est de leur obstination à le rejeter, à le livrer aux magistrats romains comme un vulgaire malfaiteur, que Dieu a encore tiré vengeance par la destruction de Jérusalem. Dans les deux cas, Rome avait été chargée d'exécuter les arrêts de la justice divine (3, VII, 19-51).

Cette étroite collaboration de la Providence et de Rome sanctifiait aux yeux du moyen âge la fonction d'empereur. On remarquera que Dante ne fait aucune allusion aux crimes d'un Néron ; de Domitien, il rappelle seulement, sans insister, son zèle à persécuter les chrétiens (2, XXII, 83) ; il passe les autres sous silence. En revanche, il est un empereur que le moyen âge a particulièrement vénéré, au point de vouloir l'introduire de force au paradis : c'est Trajan. Les plus vieux conteurs italiens rapportent des traits touchants de son esprit de justice[1] : au moment où il partait pour la guerre, à la tête de son armée, une pauvre veuve, dont le fils avait été assassiné, était venue lui demander justice, et il avait mis pied à terre pour lui donner d'abord satisfaction (2, X, 76-93). Saint Grégoire le Grand, quatre siècles plus tard, supplia Dieu d'appeler à la béatitude éternelle l'âme de ce païen magnanime, et il l'obtint ; mais il s'attira l'avertissement sévère de ne plus avoir à présenter de pareilles requêtes. Saint Grégoire, puni de son zèle indiscret, n'en avait

1. Voir A. Graf, *Roma nel medio evo*, t. II, p. 1-45.

pas moins remporté « sa grande victoire » (2, X, 75), par laquelle celui qui « consola la pauvre veuve » était rangé parmi les esprits altérés de justice (3, XX, 45).

La conversion du premier empereur chrétien, Constantin, formait le sujet d'une légende qui occupe une place beaucoup plus large dans la Divine Comédie. Voici à peu près comment Jacques de Varagine la raconte dans la *Légende Dorée*[1]. Atteint de la lèpre, en châtiment des persécutions qu'il avait exercées contre les chrétiens, Constantin se préparait, sur les conseils des prêtres païens, à prendre un bain dans le sang de nouveau-nés, et dans ce but il avait fait saisir trois mille enfants ; mais au dernier moment, en présence des pleurs et des cris lamentables des mères, le cœur lui manqua. La nuit suivante, saint Pierre et saint Paul lui apparurent en songe, et lui enjoignirent d'appeler l'évêque Sylvestre, qui s'était réfugié, avec les chrétiens de Rome, sur le mont Soracte : c'est de lui qu'il pouvait apprendre le vrai moyen d'être guéri. Sylvestre vint, instruisit l'empereur dans la foi et le baptisa ; Constantin fut aussitôt délivré de sa lèpre, et l'exemple de sa conversion fut imité d'abord par Hélène, sa mère, puis, en peu de temps, par tout le peuple de Rome. En reconnaissance de sa guérison miraculeuse et du salut apporté à ses sujets, Constantin, voulant laisser pleine liberté d'action au chef de l'Église, lui abandonna Rome avec la souveraineté sur tout l'empire d'Occident, et alla se fixer lui-même à Constantinople.

Cette légende était confirmée par un long et curieux

1. Composée pendant la jeunesse de Dante ; on trouve le même récit rapporté dans le *Trésor* de Brunetto Latini, écrit entre 1262 et 1266.

document que nous pouvons lire encore, l'acte de donation de Constantin au pape Sylvestre. Malheureusement cet acte est un faux audacieux. L'empereur Otton III, contre les vues duquel il se pourrait qu'il ait été fabriqué tout exprès, eut beau dénoncer le mensonge imaginé par un clerc, tout le moyen âge italien, les contemporains de Dante, et Dante lui-même, l'ont tenu pour authentique. Il fallut la naissance de l'esprit critique, conquête de l'humanisme au xv[e] siècle, pour que le florentin Lorenzo Valla démasquât la supercherie. L'auteur de la Divine Comédie, sur ce point, ne devança pas son siècle ; il resta fortement attaché à la tradition qu'il avait trouvée établie : pour lui, le pouvoir temporel des papes avait été institué par Constantin. Mais le plus curieux est que, par suite de l'évolution de sa pensée politique, Dante se trouva fort gêné par cette donation de Constantin, qu'il n'a cessé de maudire, et dont il s'est efforcé de démontrer la nullité au point de vue juridique. Quel n'eût pas été son soulagement s'il avait pu soupçonner la mystification, et si, tout en plaçant dans le ciel de Jupiter Constantin, dont la conversion avait arraché l'empire au paganisme, il n'avait pas eu à lui reprocher cette erreur, cette « bonne intention qui produisit de si mauvais fruits » (3, XX, 56) !

La vérité avait été toute différente. Chacun sait que l'histoire de Rome, au v[e] siècle, est une longue série d'humiliations et de pillages que les hordes barbares infligèrent à la ville éternelle : les Goths conduits par Alaric en 410, les Vandales en 455, les Suèves en 461 ; en 476 enfin, un chef hérule, Odoacre, déposa l'enfant de six ans, Romulus Augustulus, sur les épaules duquel, par une suprême dérision, on avait jeté le manteau de pourpre ; et jugeant sans doute que le jeu

avait assez duré, il négligea de lui donner un successeur. Au milieu de ces perpétuelles violences, de l'anarchie et de la misère qui régnaient dans la ville insultée, mutilée, une puissance nouvelle se révéla : celle de l'évêque de Rome. Seul son ascendant moral, grandi par tant d'épreuves, était capable d'opposer une barrière parfois efficace à ce déchaînement de brutalité ; en outre, tandis que ces aventuriers barbares ne faisaient guère que passer, le pontife romain représentait l'autorité locale permanente, qui prenait soin de panser les plaies au lendemain de la bataille et qui aidait à vivre au milieu de ces bouleversements perpétuels. Ainsi grandit et s'affermit le prestige du chef de la communauté chrétienne de Rome ; son ambition croissant avec sa force, il ne tarda pas à se parer du titre de successeur de saint Pierre, et s'enhardit jusqu'à prétendre exercer une juridiction spirituelle sur les Églises du monde entier.

Mais s'il voyait grandir chaque jour son autorité morale, le pape n'avait aucune puissance matérielle : exposé au moindre coup de main des envahisseurs et aux violences de factions toujours désireuses d'accaparer son prestige à leur profit, il fut réduit par la force des choses à chercher un appui hors d'Italie. Cette politique fatale ne s'est guère démentie pendant onze siècles d'histoire romaine. Dès la seconde moitié du VIIIe siècle, en effet, devant les empiétements et les menaces du royaume lombard, les papes Étienne II et Adrien Ier firent appel à Pépin le Bref et à son fils Charles, rois des Francs. Les Lombards furent vaincus, leur royaume détruit, et le pape obtint de vastes territoires à gouverner au nom de ses protecteurs ; ceux-ci reçurent en retour le titre de « patrice » d'abord, puis celui d'empereur. Charlemagne fut solennelle-

ment couronné à Rome en l'an 800, le jour de Noël, par le pape Léon III. Ainsi se trouva effectivement constitué le pouvoir temporel, en même temps qu'était restaurée la dignité impériale.

Il est vrai que le texte de la donation consentie par Pépin et confirmée par Charlemagne ne fut jamais publié ; c'est même cette circonstance qui a permis de fabriquer la prétendue donation de Constantin. Dante, avec tous ses contemporains, n'a rien su du rôle joué à cet égard par celui qu'il rappelle avec honneur comme ayant « défendu la sainte Église contre les morsures du Lombard » (3, VI, 94-96).

II

La question des rapports de l'Église et de l'empire se trouvait donc nettement posée dès le IX[e] siècle ; les papes, forts du précédent de Charlemagne venu à Rome pour y recevoir la couronne impériale, et s'appuyant un peu plus tard sur le texte de la fameuse donation, se considérèrent comme seuls détenteurs du pouvoir suprême en Occident ; s'ils sacraient un empereur, ils ne faisaient que lui déléguer une portion de leur autorité.

Reste à voir comment, dans la pratique, cette conception abstraite avait été réalisée : les empereurs avaient-ils pu s'accommoder du rôle subalterne auquel les papes entendaient les réduire? Ces « deux moitiés de Dieu » n'étaient-elles pas fatalement sorties tour à tour de leurs attributions respectives? La réponse à ces questions ne saurait être fournie que par un résumé de cette inextricable querelle des investitures qui, par bonheur, ne rentre pas dans le cadre de

cette étude, Dante n'en ayant conservé presque aucun souvenir dans son poème. Il suffira de rappeler deux exemples des violences réciproques dont usèrent l'un vis-à-vis de l'autre l'empire et la papauté, pour donner le diapason des colères déchaînées entre les deux pouvoirs rivaux.

Le duc de Saxe et roi d'Allemagne, Otton Ier, étant venu guerroyer au sud des Alpes, jugea l'occasion favorable pour se faire couronner roi d'Italie à Milan (961), puis empereur à Rome (9 février 962) par le pape Jean XII. Pour plus de sûreté, il avait fait occuper par ses reîtres le Monte Mario qui commande Rome. Cette précaution prise, il déclara qu'à l'avenir aucun pape ne pourrait être élu hors de la présence de ses délégués, et ne serait consacré avant d'avoir juré fidélité à l'empereur. Jean XII, assez triste personnage d'ailleurs, essaya de secouer cette tutelle incommode; mais Otton le déposa et fit élire à sa place une de ses créatures, Léon VIII, un laïque qui dut parcourir toute la série des ordres avec une rapidité vertigineuse. Là-dessus Otton s'éloigna de Rome, et Léon VIII jugea prudent de fuir; les Romains le déclarèrent déchu, rappelèrent Jean XII, qui mourut sur ces entrefaites et fut remplacé par Benoît V. Mais Otton reparut, s'empara de Benoit V, l'exila en Saxe et rétablit Léon VIII; à la mort de ce dernier, Otton imposa aux Romains Jean XIII, par lequel il fit couronner d'avance empereur son fils Otton II (967). Tels furent les débuts de l'empire germanique dans ses rapports avec Rome, et Dante n'a pas dédaigné d'en tirer argument en faveur de sa thèse favorite: la suprématie du pouvoir civil (*DM*, III, 11).

A ces affronts, la papauté répondit par d'éclatantes représailles, dont la plus célèbre reste inséparablement

associée au nom de Canossa : dans ce donjon bâti sur une des dernières saillies de l'Apennin, au bord des plaines de l'Émilie, un jour du rigoureux hiver de 1077, l'empereur Henri IV, vaincu, repentant, humilié, exténué, vint faire amende honorable aux pieds de l'implacable Grégoire VII — scène hautement tragique, d'une grandeur un peu féroce, comme les passions de ce siècle ; le pape y savoura imprudemment la joie de piétiner sa victime, et son attitude eut le double effet d'exalter l'enthousiasme des partisans du gouvernement théocratique, et d'enflammer d'indignation quiconque avait le respect de l'autorité impériale.

Une des plus curieuses réticences de la Divine Comédie est précisément celle qu'on y relève en ce qui concerne la tragédie de Canossa : dans aucune œuvre de Dante n'apparaît la moindre allusion à Grégoire VII ni à Henri IV. Comme il ne saurait être question d'un oubli, on doit penser que l'omission a été volontaire[1] : le poète, si passionné qu'il fût, ne pouvait méconnaître la noblesse et la pureté de cette figure de pape qui avait essayé d'extirper de l'Église la simonie et de réformer les mœurs du clergé ; il ne pouvait pas davantage s'empêcher de haïr en Grégoire VII le pontife plus politique qu'évangélique, dont les empiétements hardis dans le domaine temporel servaient d'exemple à l'ambition d'un Boniface VIII, le plus détesté des ennemis de Dante. Trop scrupuleux pour le damner trop convaincu que son œuvre politique avait été mauvaise pour le béatifier, le poète a préféré n'en point parler ; et ce silence est encore, à sa façon, un témoignage éloquent de la passion avec laquelle les hommes

1. Fr. D'Ovidio, *Dante e Gregorio VII*, p. 356-397 de ses *Studi sulla D.C.*, 1901.

du XIII[e] siècle envisageaient le rôle du héros de Canossa.

Une autre omission singulière, dans l'œuvre de Dante, est celle du nom d'Arnaud de Brescia, ce réformateur, ce tribun, qui essaya de ramener à Rome la pauvreté évangélique avec les institutions républicaines, et tint assez longtemps en échec l'autorité temporelle des papes. Son équipée eut du moins pour conséquence de réaliser, contre lui (1155), l'accord des deux puissances rivales, Adrien IV et l'empereur Frédéric I[er], « le bon Barberousse, dont Milan parle encore avec douleur » (2, XVIII, 119-120). L'épithète « bon » surprend, au moment même où le poète rappelle la prise et la destruction de Milan, après deux ans de siège, en 1162; mais il ne s'agit évidemment ici que de la vaillance avec laquelle Barberousse, type accompli du seigneur féodal, beau, chevaleresque, intrépide, dur aux vaincus, revendiqua les droits méconnus de l'empire, et mourut à la croisade, en fidèle soldat du Christ, malgré ses démêlés avec la papauté.

On sait comment toute la valeur du grand empereur vint se briser contre la célèbre ligue lombarde, à Legnano (1176), et comment à Constance, sept ans plus tard, il dut signer une paix par laquelle il reconnaissait, sous certaines réserves, l'indépendance des communes lombardes et laissait les papes étendre leur influence dans l'Italie centrale, notamment en Toscane.

Vaillant chevalier avant tout, Barberousse montra aussi une fine intelligence politique : pour réparer l'échec sensible qu'il avait subi dans le nord et le centre de la péninsule, il prit une revanche éclatante à l'extrême sud. A ce moment, les droits à la couronne de Pouille et de Sicile, où régnait une dynastie nor-

mande, étaient revenus à une femme, Constance, fille du roi Roger Ier. Barberousse s'empressa de faire épouser cette princesse à son fils, qui fut, après lui, l'empereur Henri VI. Des bruits singuliers circulèrent sur cette union : Constance, disait-on, s'était retirée dans un couvent lorsqu'on l'en arracha pour lui faire contracter ce mariage, auquel elle ne consentit jamais au fond de son cœur ; aussi Dante a-t-il placé « la grande Constance » dans la région céleste réservée aux âmes pieuses que la violence des hommes a obligées à rompre leurs vœux (3, III, 118). Plus âgée de dix ans que son mari, auquel elle fit attendre six ans un héritier, elle avait atteint la quarantaine lorsque cet événement se produisit[1]. L'annonce de cette maternité tardive laissa, dit-on, sceptiques les bonnes gens de Palerme, qui flairèrent quelque machination, une substitution d'enfant destinée à recueillir les droits de Constance. Pour couper court à ces mauvais bruits, on imagina un expédient simple et ingénieux : la reine accoucha sur une place publique de Palerme, sous une grande tente dont l'accès fut ouvert à toutes les femmes qui voulurent entrer.

Cette historiette ne résiste pas à l'examen; car, pour commencer, ce n'est pas à Palerme, mais à Iesi, près d'Ancône, que naquit, le 26 décembre 1194, le fils d'Henri et de Constance. Mais ce détail est secondaire; l'essentiel est que l'héritière des rois de Pouille et de Sicile ait donné un petit-fils à Barberousse, et que ce personnage vraiment extraordinaire, Frédéric II, devînt tour à tour un objet d'admiration, de stupeur et de scandale pour les hommes du XIIIe siècle.

1. A. Luchaire, *Innocent III* : *Rome et l'Empire* (1904), p. 165. — G. Villani (*Cron.*, IV, 20, et V, 16) donne généreusement à Constance plus de cinquante ans !

L'importance du mouvement scientifique, philosophique et poétique, dont sa cour sicilienne devint le centre, sera signalée en son lieu ; il suffit ici de résumer l'attitude de ce nouvel empereur en face de la papauté et de l'Italie, telle surtout qu'elle est apparue à Dante et à ses contemporains[1].

Orphelin de père et de mère à quatre ans, Frédéric fut confié à la garde du pape Innocent III, qui porta le prestige et la puissance du saint-siège plus haut encore que n'avait réussi à le faire Grégoire VII[2]. Ce grand pape n'a pas été tout à fait exclu de la Divine Comédie, mais il s'en faut de peu, car Dante n'a rappelé son rôle qu'à propos de l'approbation qu'il accorda à la règle de saint François (3, XI, 92). Sous la tutelle de ce profond politique, Frédéric adolescent se montra, dit-on, d'une docilité exemplaire : paré du double titre de « roi des Romains » et de « roi de Sicile et de Naples », il fut tenu entièrement à l'écart des luttes que se livraient en Allemagne les prétendants à l'empire ; il promit même solennellement au pape de ne jamais réunir sur sa tête la couronne impériale et celle de Sicile. Mais après la mort d'Innocent III (1216) et celle d'Otton IV (1218), Frédéric, seul descendant de la dynastie de Souabe, n'hésita pas à se faire couronner empereur à Rome, en 1220.

Allemand par son père Henri VI, qui fut un échantillon encore très barbare de la race germanique[3],

1. Je renvoie sur ce point le lecteur français aux excellentes pages qu'Émile Gebhart a consacrées à Frédéric II, au ch. IV de son *Italie mystique* (1890).

2. Voir Achille Luchaire, *Innocent III, la papauté et l'empire* ; 6 vol. Paris 1904-1908.

3. Ainsi s'exprime un historien allemand, Karl Federn, *Dante* (trad. ital., Bergame, 1903), p. 50.

normand et surtout sicilien par sa mère, purement italien par son éducation, Frédéric II fondit en une synthèse originale ces diverses hérédités; mais il fut par-dessus tout un méridional, disons même un oriental; car il ne faut pas oublier que la Sicile, point de jonction de toutes les civilisations écloses sur les bords de la Méditerranée, semble tendre la triple pointe de ses côtes vers l'Europe, vers l'Asie et vers l'Afrique. Si, dans l'antiquité, elle avait été colonisée par les Grecs et disputée par les Carthaginois aux Romains, elle avait ensuite reçu la visite des Sarrasins et des Normands. Restée en relations étroites avec les musulmans d'Espagne, elle accueillait libéralement les juifs chassés de tous les autres pays. Or, à chacune de ces sources, Frédéric emprunta quelque chose; mais sa conception de la monarchie fut surtout orientale.

Sa solution du conflit entre l'autorité spirituelle et l'autorité impériale était l'absorption de la première par la seconde : il se considérait comme au-dessus de toutes les foudres dont les papes pouvaient le menacer. Excommunié à satiété, trois fois mis au ban de l'Église et finalement déposé par un concile, il ne se laissa troubler par aucune de ces représailles; son idée était que, la religion étant chose purement individuelle, le clergé n'avait à s'occuper que de l'exercice du culte et de la direction des âmes; l'Église ne devait pas exister en tant que corps organisé; elle n'avait pas à jouer de rôle politique. Souvent Frédéric II dut envier les empereurs de Constantinople et les Kalifes, qui n'étaient pas obligés de compter avec la rivalité d'un pouvoir religieux!

Pour entreprendre de réaliser une conception aussi hardie, il fallait avoir les mains entièrement libres, réunir en sa personne tous les pouvoirs, toutes les juri-

dictions, toutes les forces de ses États. Frédéric n'hésita pas à rompre le pacte féodal sur lequel reposait la société de son siècle : il enleva toute autorité à ses vassaux, foula aux pieds leurs privilèges, et s'entoura de deux ou trois hommes de confiance, esclaves de sa volonté, qu'il avait tirés du néant où, d'un geste, il pouvait les replonger — tel ce Piero della Vigna, auquel Dante a consacré un des plus curieux épisodes de l'Enfer (ch. XIII). Ainsi isolé au sommet de la hiérarchie ecclésiastique et de la hiérarchie féodale, également hostiles, Frédéric avait besoin d'une garde prétorienne d'une fidélité à toute épreuve, prête à toutes les besognes, quelque chose comme des janissaires; il les eut. C'était un corps de Sarrasins qu'il établit et isola dans un campement, près de Lucera : il se les attacha par des bienfaits et des privilèges, notamment en leur laissant la liberté de vivre selon leurs lois et leurs usages. Séparés du reste de l'islam, ils étaient dans la main de l'empereur, et les menaces d'excommunication n'avaient aucune prise sur eux. Que manquait-il encore à ce descendant des Hohenstaufen pour être un véritable souverain oriental? On murmurait tout bas, avec scandale, que l'empereur avait un harem !

Une personnalité aussi puissante, aussi originale, aussi déconcertante, était bien faite pour déchaîner les passions les plus contraires. Du côté guelfe, le pape avait donné le ton dans ses encycliques : Frédéric était la bête de l'Apocalypse, un nouveau Lucifer lancé à l'assaut du trône de Dieu ; une figure de l'Antéchrist[1], et, pour tout dire d'un mot, un athée — on disait alors un « épicurien ». L'Église ne lui savait aucun gré de ce qu'il n'avait jamais soutenu d'antipape, jamais pro-

1. Encyclique *Ascendit de mari* ; voir Gebhart, p. 147.

voqué de schisme ni toléré d'hérésie parmi ses sujets : un peu plus de soumission aux vues temporelles des papes eût été mieux goûtée. Dans le camp gibelin, on tenait un langage tout différent. Le compilateur florentin des *Cento novelle antiche*, qui reflète assez fidèlement l'opinion régnante dans les petites cours de l'Italie septentrionale et centrale, ne tarit pas d'éloges sur la générosité et l'esprit de justice de Frédéric; il n'est pas jusqu'à son lieutenant le plus redouté, le sinistre Ezzelino da Romano, tyran de Padoue[1], véritable incarnation du démon aux yeux des Guelfes, qui ne devienne, sous la plume du conteur, un assez bon diable.

L'attitude de Dante en présence de cette figure troublante est complexe et en partie contradictoire. On relèvera dans sa pensée d'autres fluctuations analogues, dues à l'évolution de ses sentiments touchant la papauté et l'empire : aux impressions purement guelfes de sa jeunesse succédèrent les réflexions nettement gibelines de l'âge mûr. Aux premières il doit l'opinion que Frédéric était un athée : en foi de quoi il l'a rangé parmi ces « épicuriens » du sixième cercle « qui font mourir l'âme avec le corps» (1, X, 15, 119), sans pourtant camper le personnage en pied devant nous, et sans le faire parler. D'autre part, cet empereur avait si nettement formulé le rôle purement spirituel de l'Église en face de l'autorité impériale, que Dante trouvait en lui l'expression parfaite de ses propres conceptions politiques, et sa bienveillance pour l'œuvre de Frédéric perce dans l'épisode de Piero della Vigna. Le colloque du poète avec le confident, le ministre tout-puissant de l'empereur, est empreint d'un

1. Dante nous le montre plongé jusqu'aux yeux dans un fleuve de sang (1, XII, 109-110).

respect, d'une pitié délicate et presque affectueuse dont l'Enfer offre seulement quelques exemples. Les causes de la disgrâce du « protonotaire impérial », qui s'était tué en prison, sont indiquées de façon à dissiper les mauvais bruits qui avaient circulé : non seulement Dante disculpe Piero della Vigna de tout soupçon de trahison, mais celui-ci, bien que frappé par un maître jaloux de son autorité, et peut-être capricieux, rappelle en un vers plein de déférence et d'admiration — une admiration que l'on devine partagée par Dante — ce « seigneur qui fut si digne d'honneur » (1, XIII, 75).

III

Le grand effort tenté par Frédéric II, pour constituer en Italie un royaume indépendant de toute ingérence temporelle de 'Église, échoua misérablement. En 1248, les armes impériales, jusqu'alors constamment victorieuses, essuyèrent devant Parme un échec retentissant. Le légat du pape s'était enfermé dans la ville, qui soutint un siège héroïque : c'était un duel à mort. En face des remparts de Parme, l'empereur avait élevé un camp retranché, véritable ville improvisée, où il s'était établi avec son armée et sa cour, et qu'il avait ambitieusement appelée Victoria. Mais les assiégés profitèrent d'un moment de distraction de leur ennemi, trop sûr de vaincre, s'emparèrent de Victoria et la détruisirent après avoir fait un immense butin (*Ep.* VI). Ce n'était pas le seul signe précurseur d'une ruine prochaine : en 1245, le concile de Lyon déposait l'empereur ; son fils aîné, Henri, délégué de Frédéric en Allemagne, avait été emprisonné comme partisan du pape et s'était

donné la mort ; Frédéric II lui-même mourut inopinément en décembre 1250. Son second fils, Conrad IV, descendit en Italie pour faire valoir ses droits sur le royaume de Naples, et malgré l'opposition du pape, qui le déclara ennemi de l'Église, il réussit à s'emparer de Capoue, d'Aquino et de Naples ; puis il succomba à son tour (1254). Les haines guelfes imputèrent ces morts successives à Manfred, le bâtard de Frédéric II, qui se montra le véritable héritier de sa pensée, seul capable de continuer l'œuvre de son père en Italie.

En face de Conrad, souverain germanique qui franchit les Alpes à la tête d'une nombreuse armée, pour revendiquer un héritage lointain, Manfred représente l'Italien, à qui ces provinces font retour en vertu d'une espèce de droit naturel : de son père, il tenait la hardiesse, la passion des arts et de la poésie, le goût du luxe et de la vie orientale. Sur la charmante tête de ce jeune prince à la chevelure fauve[1] se reportèrent toutes les sympathies et les espérances du parti gibelin. L'héritier légitime de la dynastie de Souabe était alors un enfant de trois ans, le fils de Conrad — on l'appela Conradin — que sa mère élevait en Allemagne, et ce fut d'abord en son nom que Manfred, prince de Tarente, se chargea de la régence du royaume ; puis, en 1258, le bruit de la mort de Conradin ayant circulé, Manfred fut solennellement couronné à Palerme, et les traditions de Frédéric II redevinrent plus que jamais en honneur à sa cour (DVE, I, 12).

Cependant l'Église ne le tenait pas moins que son père pour un hérétique et un infidèle ; et comme l'excommunication ne pouvait rien contre lui, Urbain IV

1. «Il était blond et beau avec une physionomie pleine de noblesse.» (2, III, 107).

eut l'idée de faire appel à un prince étranger tout dévoué au saint-siège, pour délivrer l'Italie de ce scandale. Saint Louis, pressenti, refusa; mais l'offre, renouvelée par Clément IV, fut acceptée pour le frère cadet du roi, Charles, comte d'Anjou et de Provence. Ainsi l'Église, une seconde fois, sollicitait l'intervention de princes français pour la défense de son autorité temporelle.

Charles, couronné à Rome, entreprit sans retard la conquête de son royaume ; l'entrée lui en fut facilitée par une trahison au passage du Garigliano (1, XXVIII, 16-17), ce qui lui permit de marcher droit sur Bénévent, où l'attendait Manfred (12 février 1266). La bataille fut acharnée : les troupes guelfes, fanatisées par la prédication de la guerre sainte contre le « sultan de Lucera », déployèrent une vigueur exceptionnelle ; du côté de Manfred, la cavalerie allemande et les fidèles archers sarrasins n'épargnèrent pas leur vie, mais le contingent des Pouilles fit défection au moment décisif. Dédaignant d'échapper par la fuite, Manfred, dit-on, se dépouilla des insignes de la royauté, et mourut obscurément dans la mêlée. Pendant trois jours on ignora ce qu'il était devenu ; enfin son cadavre fut reconnu, et comme les barons qui l'avaient trahi le réclamaient pour lui donner au moins la sépulture, Charles d'Anjou refusa, car il s'agissait d'un excommunié. Il le fit seulement jeter dans un trou, au bout du pont de Bénévent ; puis l'armée victorieuse défila, et chaque soldat jeta une pierre sur le corps. Ainsi se trouva élevée l'espèce de pyramide barbare qui signala aux passants la place où reposait le beau Manfred. Cette sépulture était, paraît-il, encore trop honorable, car l'évêque de Cosenza, à l'instigation de Clément IV, déterra le corps et le fit porter hors du royaume qui

était une terre de l'Église. Tous ces faits avaient produit une impression profonde en Italie : et Dante, qui a tiré peu de poésie du personnage de Frédéric II, a évoqué la noble et douce figure de son fils dans un épisode touchant du Purgatoire (ch. III).

Grâce à l'appui de Charles d'Anjou, « l'homme au grand nez » (2, VII, 113, 124), que Dante détestait, la papauté fut délivrée de ses ennemis les plus redoutés. Charles les extermina jusqu'au dernier; car lorsque Conradin, âgé de dix-sept ans, vint courageusement réclamer l'héritage de son père et de son oncle, le nouveau roi de Naples ne se contenta pas de le faire prisonnier à Tagliacozzo (1268) ; la sécurité de sa conquête lui parut exiger davantage : il fallait que cet adolescent fût décapité. Les Vêpres siciliennes (1282) ne tardèrent pas à témoigner hautement de l'impopularité du régime inauguré par le prince angevin (3, VIII, 67-75). Mais, en attendant, le parti guelfe était partout vainqueur : les empereurs Rodolphe I[er] de Habsbourg, Adolphe de Nassau, Albert I[er] de Habsbourg ne se montraient pas au sud des Alpes, et les papes pouvaient s'abandonner sans contrainte à cette soif de domination et à cet amour des richesses que Dante devait leur reprocher avec tant d'insistance et de vivacité. Parmi les pontifes de la période qui suivit la ruine de la maison de Souabe en Italie, Dante nous montre Adrien V se purifiant du péché d'avarice (2, XIX, 99 et suiv.), Nicolas III au cercle des simoniaques (1, XIX, 64 et suiv.), et Martin IV, friand jusqu'à en mourir des anguilles du lac de Bolsena, parmi les gloutons (2, XXIV, 20-24).

On put croire un instant qu'un pape réformateur allait mettre bon ordre à ces scandales grandissants. C'était en 1292 : à la suite de la mort de Nicolas IV,

le conclave resta réuni deux ans, sans réussir à tomber d'accord sur un nom, les forces des candidats rivaux étant égales. De guerre lasse, quelques cardinaux proposèrent de faire un choix en dehors du sacré collège, et l'on s'entendit pour élire un vieil ermite, Pietro da Morrone, qui vivait dans la région montagneuse de Sulmona, où il jouissait d'une grande réputation de sainteté; mais son principal mérite, aux yeux du conclave, était sans doute son âge — quatre-vingts ans — qui laissait prévoir l'occasion prochaine de procéder à une nouvelle élection.

Pape malgré lui, Célestin V eut peut-être l'intention de réformer l'Église ; mais la tâche était au-dessus de ses forces, et il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il n'y avait aucune entente possible entre ses auxiliaires indispensables, les cardinaux, et lui; il se démit donc après une expérience de cinq mois. Ainsi, des deux côtés à la fois, Rome se trouvait empêchée de jouer son rôle providentiel en Italie et dans le monde : les successeurs de Frédéric et de ses fils désertaient ce « jardin de l'empire » (2, VI, 105) et s'en désintéressaient, et les papes s'abandonnaient sans aucune retenue à toutes les passions mondaines. Telle était la fatalité qui pesait sur l'Italie désorganisée, que si le hasard amenait un homme vraiment pieux à monter sur le trône de saint Pierre, il se voyait réduit à en descendre presque aussitôt !

Tous ceux qui, avec Dante, rêvaient d'une restauration de l'esprit évangélique à Rome furent grandement déçus ; ils le furent d'autant plus que la retraite volontaire de Célestin V livra la place au pape le plus entreprenant que l'on eût encore vu dans le maniement des affaires politiques. Sans réfléchir au grand âge de Pietro da Morrone, que sa vie d'ermite avait mal pré-

paré au rôle qu'il avait été appelé à jouer, sans considérer que sa sainteté pouvait lui valoir à brève échéance les honneurs de la canonisation[1], le poète ne voulut retenir que cette abdication insolite qui replongeait l'Église dans les pires dangers, et il a dénoncé durement dans le vestibule de l'Enfer, parmi ceux qui n'ont pratiqué ni le bien ni le mal — tels les anges restés neutres entre Dieu et Lucifer — « celui qui par lâcheté a fait le grand refus » (1, III, 60). Tous les commentateurs anciens ont reconnu Célestin V dans ce personnage ; et si quelques critiques modernes ont essayé, vainement d'ailleurs, de proposer d'autres identifications, c'est faute de comprendre que ce pape, quelle que fût sa sainteté, avait, aux yeux de Dante, trahi les desseins de la Providence qui voulait peut-être, par ses mains, restaurer l'autorité spirituelle de Rome.

1. Il fut canonisé en 1313; on verra plus loin que l'allusion à Célestin V est sûrement antérieure à cette date.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DE FLORENCE, ET LE DÉVELOPPEMENT DES DISCORDES CIVILES AU XIIIe SIÈCLE.

I

C'est autour de Rome, et de l'idée d'empire universel dont ce nom magique continuait à être le symbole, que s'est engagé le grand conflit qui remplit toute l'histoire d'Italie au XIIe et au XIIIe siècle. Les vicissitudes de cette lutte ont eu leur contre-coup dans l'histoire intérieure de chaque ville, et en particulier à Florence.

On a vu que les Florentins se considéraient comme les descendants de colons romains établis sur les bords de l'Arno ; ils se montraient fiers de cette noblesse. Les fouilles les plus récentes ont révélé qu'en effet leur ville occupe la place d'une colonie romaine, colonie militaire sans doute, dont le rôle était de garder le pont sur lequel la voie de Rome à Bologne franchissait l'Arno ; cet établissement paraît remonter au temps de Sylla. Mais nous ne savons rien des circonstances qui entourèrent la naissance et le développement primitif de cette colonie, et les premiers faits dûment constatés, vraiment significatifs, de l'histoire de Florence n'apparaissent qu'aux approches de 1100.

Il y a là une sorte de paradoxe historique qui mérite de retenir l'attention. Cette ville qui, du milieu du XIIIe siècle au milieu du XVIe, joue un rôle prépondérant dans le progrès de la civilisation européenne, par la politique et par le commerce, c'est-à-dire surtout par la banque, par ses écrivains, ses artistes et ses savants, cette Athènes des temps modernes fait dans l'histoire une entrée tardive et subite. Les communes lombardes organisaient contre Barberousse leur héroïque résistance, et des villes maritimes, comme Pise, Amalfi, Naples, Venise, étaient prospères à une époque où l'on ne parlait pas encore de Florence. Bien plus, le patois florentin, qui allait devenir la langue littéraire de l'Italie, apparaît un des derniers dans les documents qui nous sont parvenus ; nous avons des vestiges du langage que l'on parlait en Calabre, en Sardaigne, en Lombardie à partir du Xe et du XIe siècle ; pour Florence, il faut attendre l'année 1211. Et sans doute, depuis des siècles, les Florentins avaient un langage qui leur était propre ; mais il est remarquable que leurs archives, pourtant si riches, n'en aient conservé aucun fragment avant cette date, à cinquante-quatre ans de la naissance de Dante ! D'ailleurs, pour la poésie, Florence est devancée par la Sicile, par la vallée inférieure du Pô, et, dans les arts du dessin, Pise et Sienne réclament la priorité. Ce retard, il est vrai, Florence l'a rattrapé avec une rapidité et un éclat qui tiennent du prodige.

Cette merveilleuse force d'expansion, si longtemps contenue et ignorée, les historiens du moyen âge travaillent patiemment à en pénétrer le secret, durant sa période de préparation[1] ; mais dès le XIIIe siècle,

1. P. Villari, *I primi due secoli della storia di Firenze*, 2 vol., Florence, 1893 ; P. Santini, *Quesiti e ricerche di storiografia*

l'amour-propre du peuple florentin, qui se résignait mal à n'avoir pas d'histoire, comblait cette lacune à sa façon, au moyen de légendes auxquelles Dante fait d'assez fréquentes allusions.

Lorsque les mères de famille racontaient, tout en filant, les hauts faits des Fésulans aussi bien que ceux des Troyens et des Romains (3, XV, 126), elles se conformaient à la tradition qui mettait en perpétuel antagonisme Florence et Fiesole. Au temps où la terre n'était encore habitée que par les dieux et les fils des dieux, Fiesole avait été fondée par un héros que les auteurs florentins appellent « Atalante » ou « Atlante » — c'est-à-dire Atlas, mais le bon Boccace, en son traité de mythologie, renonce à nous dire si cet Atlas est bien celui qui porta le ciel sur ses épaules. Atalante avait eu trois fils : Italus, dont les descendants avaient peuplé l'Italie; Sicanus qui donna son nom à la Sicile, et Dardanus, le fondateur de Troie. Ainsi la noblesse de Fiesole l'emportait de beaucoup sur celle de Florence, de Rome et même de Troie.

Catilina, après avoir juré la perte de Rome — c'est ainsi que le sens de sa conspiration était interprété — vint demander un asile à Fiesole où le poursuivirent les consuls Métellus et Florinus ; grâce à l'appui des Fésulans, il battit les Romains sur les bords de l'Arno, en un combat où Florinus trouva la mort. Jules César vint ensuite tirer vengeance de cet affront, détruisit Fiesole, et, à la place où avait succombé Florinus, fit construire une ville nouvelle que, du nom de ce capi-

fiorentina, Florence, 1903 ; et *Studi sull'antica costituzione del comune di Firenze,* dans l'*Archivio Stor. ital.*, série V, t. XXXI-XXXII (1903); G. Salvemini *Magnati e popolani in Firenze,* Florence 1899 ; et surtout R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz,* Berlin 1896 et suiv.

taine, il appela Florentia[1]. Cinq cents ans s'écoulèrent, et, assure la légende, le roi barbare Totila, le fléau de Dieu, vint ravager Florence et rebâtit Fiesole. Il est trop clair que Totila, roi des Goths, est ici confondu avec Attila ; le premier traversa bien la Toscane vers le milieu du VIe siècle, mais sans détruire Florence ; quant au roi des Huns, il ne vint jamais dans ces parages, mais il sembla naturel qu'une ville de quelque importance eût été dévastée par le fléau de Dieu : Dante, complétant la confusion entre les deux chefs barbares, dit formellement que la destruction fut l'œuvre d'Attila (1, XIII, 149)[2]. En vertu d'un raisonnement identique, Florence, fille de Rome, avait dû être reconstruite par Charlemagne, le rénovateur de l'empire d'Occident ; et si primitivement Florence avait été faite à l'image de la Rome antique, avec un capitole, un forum, un amphithéâtre, des thermes et des temples, Charlemagne voulut que la nouvelle ville fût le reflet de la Rome chrétienne, avec des églises consacrées à saint Pierre, saint Laurent, sainte Marie Majeure, etc... Enfin, plusieurs siècles après, les Florentins brisèrent définitivement la puissance de Fiesole ; mais cet assaut donné à l'éternelle rivale est historique, et se place en 1125.

Dante considérait la population florentine comme

1. C'est une des nombreuses étymologies fantaisistes que l'on a proposées pour expliquer l'origine de ce nom. Il ne faut pas attacher plus d'importance à la fleur que Florence porte dans ses armes, qu'elle avait sur sa monnaie (le florin) et dont le souvenir reste attaché au dôme, Santa Maria del Fiore ; c'est du nom de la ville que dérive cette fleur.

2. Cependant, parlant de Charles de Valois, à la trahison duquel il attribuera la ruine morale de Florence (voir ci-après, p. 149-150), il l'appellera non pas *Attila* mais *Totila secundus* (DVE, II, 6).

composée de deux éléments superposés : les descendants des Romains, nobles, généreux, soucieux du bien de l'État, et la populace méprisable que les victoires successives remportées sur Fiesole avaient obligée à se fixer à Florence : c'étaient les « bêtes fésulanes », le « peuple ingrat et méchant qui a conservé la rudesse de ses montagnes et de ses rocs », véritable « fumier » au-dessus duquel s'élève encore quelque « plante » en qui revit « la race sainte des Romains » (1, XV, 61-63, 73-78). Cette hostilité de race entre Étrusques et Latins n'a jamais existé, il est à peine besoin de le dire, que dans l'imagination du poète et de ses contemporains ; mais elle occupe une place importante dans l'idée qu'ils se faisaient de l'origine des dissensions intestines de Florence.

Une autre tradition relative aux diverses reconstructions de la ville mérite encore d'être rappelée. La Florence païenne était sous la protection de Mars, auquel était consacré le plus beau temple. Lorsque les habitants se convertirent au christianisme, le patron auquel ils rendirent un culte particulier fut saint Jean-Baptiste : on expulsa donc Mars de sa demeure pour y établir le nouveau protecteur de la ville, et le temple du dieu de la guerre devint le « beau Saint-Jean » de Dante (1, XIX, 17). Pour assurer cependant une retraite honorable à l'idole dépossédée, on la hissa sur un haut pilier, au bord de l'Arno. Lors de la destruction de Florence par Attila, ou Totila, la statue tomba dans le fleuve où elle séjourna jusqu'à la reconstruction ordonnée par Charlemagne. A ce moment, à en croire Villani (III, 1), on se persuada qu'il était impossible de relever la ville de ses ruines si l'on ne retrouvait pas d'abord l'image en marbre du dieu, cette image que les premiers fondateurs lui avaient

consacrée « par vertu de sorcellerie ». On la repêcha dans l'Arno et elle fut replacée sur son pilier, à la tête du pont, alors unique ; du moins se plut-on à croire que le bloc de pierre informe que l'on avait retiré de l'eau provenait de cette statue : Dante l'appelle une « pierre brisée » (3, XVI, 145), et Boccace, qui put la voir, déclare que c'était un fragment de statue équestre tellement informe qu'on ne reconnaissait plus si la partie conservée était un morceau du cheval ou du cavalier ! En 1333, lors d'une crue du fleuve qui emporta le vieux pont, ce curieux fétiche fut précipité dans l'Arno, et depuis on ne l'a plus retrouvé. La superstition des Florentins s'obstinait à voir dans la spoliation de Mars, supplanté par saint Jean, une des causes de leurs guerres civiles. Dante s'est fait l'écho de cette croyance (1, XIII, 143-145), et c'est au pied de la statue mutilée qu'eut lieu en effet le premier épisode sanglant des discordes florentines (3, XVI, 145-147).

L'époque où l'on commence à discerner quelques traits moins fabuleux dans la vie de Florence coïncide avec le gouvernement de Mathilde de Canossa, la « grande comtesse », fille de Boniface III, duc et marquis de Toscane, héritière d'immenses territoires qui s'étendaient jusqu'en Ligurie et en Lombardie, et qui mourut en 1115. Ce qui mérite, à cette place, d'être rappelé de son œuvre, c'est qu'elle favorisa, plus ou moins consciemment, la première ébauche d'institutions communales à Florence.

Elle était retenue le plus souvent loin du val d'Arno, engagée dans des guerres continuelles en Lombardie, de Crémone à Mantoue et à Ferrare. Pendant ces absences prolongées, elle déléguait son autorité administrative et judiciaire sur Florence à quelques ci-

toyens choisis par elle. Peu importe si, parmi ces délégués, se trouvaient surtout des représentants de familles d'origine germanique : à cette époque lointaine, tout ce qui vivait dans l'enceinte des murs s'unissait, sans distinction de races, dans un intérêt commun ; il s'agissait de se défendre contre les petits seigneurs féodaux qui enserraient la ville de toutes parts et faisaient obstacle à son développement. Suivant la pittoresque expression de Villani, les collines avoisinantes étaient « enchastelées », hérissées de forteresses aux tours crénelées. Florence est située dans une sorte de cuvette, où l'Arno ne pénètre et d'où il ne s'échappe que par d'étroits défilés faciles à garder ; le commerce naissant de la ville avait surtout besoin de sécurité pour transporter ses marchandises, et ces brigands, car c'est bien le nom qui leur convient, juchés dans leurs nids d'aigles, faisaient main basse sur tout ce qui passait à leur portée. L'intérêt primordial des Florentins était donc de tenir en respect ces voisins incommodes, et la comtesse les soutint dans les luttes engagées à cet effet : elle le fit d'autant plus volontiers que ces châtelains, hostiles aux progrès de la ville, s'érigeaient en défenseurs de l'empire, tandis que Mathilde était toute dévouée au pape.

Pendant une trentaine d'années, elle guerroya donc presque sans relâche pour défendre la cause de l'Église contre les revendications impériales. De sa mère, Béatrice de Lorraine, elle avait hérité une piété très ardente ; elle y ajouta une activité, un zèle infatigables, et surtout elle subit dans toute sa force l'ascendant de la personnalité puissante en qui s'incarna l'esprit théocratique à la fin du XIe siècle : le pape Grégoire VII. Le pontife était l'hôte de Mathilde, en son château de Canossa, au moment où l'empereur

Henri IV vint implorer de lui son pardon ; elle fut présente à cette entrevue tragique, et l'on assure que ce fut seulement à ses prières et à ses larmes que céda l'inflexible Grégoire VII, lorsqu'il consentit à recevoir l'excommunié et à se réconcilier avec lui[1]. Tout ce qu'elle eut d'énergie, d'influence et de richesses fut consacré à fortifier la puissance des papes ; elle fonda des couvents et dota toutes sortes d'institutions pieuses ; enfin, se voyant sans héritiers, elle fit don de ses domaines à l'Église.

Cette donation fut le point de départ de démêlés sans fin entre l'empire et la papauté ; car la grande comtesse, selon le droit féodal, ne pouvait disposer que des biens allodiaux, c'est-à-dire dégagés de toute vassalité et transmissibles directement ; quant aux biens féodaux, ils devaient faire retour à l'empereur. Or il n'était pas aisé d'établir, pièces en mains, que tel domaine était un alleu, et tel autre un fief ; les contestations qui résultèrent de ces questions juridiques constituent un chapitre important de l'histoire de l'Empire dans ses rapports avec l'Église au XIIe et au XIIIe siècle.

A la faveur de ce différend, sans cesse renouvelé, et de l'anarchie qui en résulta, les Florentins se créèrent très habilement une administration communale autonome, en développant les institutions rudimentaires qu'ils avaient reçues de Mathilde : la seule, la grande nouveauté introduite alors fut que leurs magistrats, au lieu de tenir leur autorité de la comtesse, représentèrent plus directement les citoyens mêmes qui les choisissaient. Ce changement ne se fit certes pas sans secousses, mais nous connaisssons très mal le détail de cette pre-

1. G. Picciòla, *Matelda*, Bologne, 1902 (*Bibl. Storico-critica della lett. dantesca*, II, 1.)

mière révolution. Une seule chose est certaine, c'est que la population entière, du bourgeois le plus influent au plus modeste artisan, fit cause commune avec les représentants de l'aristocratie guerrière, en un admirable élan, pour défendre l'indépendance et la prospérité naissante de la ville contre des voisins incommodes et jaloux : en 1119, les Florentins prirent le château de Monte Cascioli, où était venu s'établir un chevalier allemand portant le titre de vicaire impérial, et en 1125 ils réduisirent Fiesole à l'impuissance.

Le souvenir laissé par la comtesse Mathilde à l'aurore de l'histoire de Florence est de la plus haute importance ; Dante l'avait certainement présent à l'esprit, et c'est avec intention sans doute qu'il a donné ce nom à l'un des personnages symboliques de son poème, la Matelda du Paradis Terrestre (2, XXVIII et suiv.). L'identification, il est vrai, soulève des objections, et ce problème méritera d'être discuté en son lieu[1] ; il suffit de rappeler ici que les lecteurs et les commentateurs anciens de la Divine Comédie ont généralement reconnu, dans la Matelda du poète, un reflet, très idéalisé sans doute, de celle qui fut la grande comtesse de Toscane.

II

Inauguré par les premières entreprises des Florentins pour garantir leur autonomie et leur indépendance, le XIIe siècle vu de loin présente, dans l'histoire de la commune, une physionomie assez facile à définir : époque d'union entre tous les citoyens, sous la direction

1. Voir ci-après, IIIe partie ch. III, p. 301.

d'une aristocratie composée en majeure partie de familles d'origine féodale, c'est la période héroïque des guerres qui fondèrent la puissance de Florence en Toscane. Le XIIIe siècle, au contraire, est caractérisé par les rivalités et les divisions intestines : maîtresse de la vallée qui est son domaine naturel, et des issues dont elle a besoin pour ses communications, la ville entre dans la période ingrate et laborieuse de son organisation politique intérieure ; la bourgeoisie commerçante, soutenue par le peuple des artisans, livre un assaut décisif à l'oligarchie guerrière qui l'avait dominée jusqu'alors, et parvient à l'exclure entièrement du pouvoir, mais au prix de luttes acharnées et sanglantes.

De ces deux grands moments de l'histoire de sa patrie, celui devant lequel Dante s'arrêtait avec le plus de complaisance était sans contredit le premier. Il a tracé, aux chants XV et XVI du Paradis, dans son entretien avec son trisaïeul Cacciaguida, un tableau ému des vertus qui avaient fait la force de Florence, et de la concorde qui y régnait vers le milieu du XIIe siècle. Cacciaguida, d'après le témoignage du poète, était né vers 1090 et mort pendant une campagne contre les infidèles, sans doute la seconde croisade, c'est-à-dire entre 1147 et 1149. Il appartenait donc à la génération qui assista aux premiers exploits de la commune naissante. « En ce temps-là, dit-il, Florence encerclée dans ses anciens murs vivait en paix, sobre et pudique » (3, XV, 97,99).

L'enceinte primitive de Florence — elle remontait, croyait-on, à la reconstruction de la ville par Charlemagne — a subsisté jusqu'en 1172 ; elle était fort étroite et ne renfermait que le cœur de la vieille cité, encore bien reconnaissable entre le cours de l'Arno

au sud, le dôme au nord, l'emplacement du palais Strozzi à l'ouest et celui du Bargello à l'est[1]; deux rues principales qui se croisaient au centre — au marché vieux, l'ancien forum — aboutissaient à quatre portes : la Porta Santa Maria à l'entrée du pont (la ville n'avait pas encore débordé sur la rive gauche), la Porta San Giovanni à l'extrémité opposée, immédiatement derrière le baptistère, alors cathédrale, les portes Saint-Pancrace à l'ouest et Saint-Pierre à l'est; quatre quartiers correspondaient à ces quatre portes, et se prolongeaient à l'extérieur par quatre faubourgs.

La population enfermée dans ce quadrilatère irrégulier n'était pas très considérable : Cacciaguida déclare à son arrière-petit-fils qu'elle atteignait environ le cinquième du chiffre auquel elle s'élevait en 1300. Sur des indications aussi vagues, et qui ne prétendaient assurément pas à la rigueur d'une statistique, il est malaisé de fonder une estimation tant soit peu précise de la population florentine ancienne. Cependant il y a lieu de retenir les calculs approximatifs auxquels s'est livré un des historiens les plus récents et les mieux informés de ces problèmes : en 1300, Florence pouvait compter 80.000 âmes — elle en comptait 90.000 en 1339 —; au temps de Cacciaguida elle n'aurait donc eu, d'après Dante, que 16.000 habitants ; mais il faut tenir compte d'une certaine exagération, naturelle chez qui veut souligner un contraste, et il est probable encore qu'au XII[e] siècle la population, plus pauvre, était aussi plus dense qu'en 1300, époque où la bourgeoisie aisée occupait des demeures spacieuses dont beaucoup de pièces étaient inutilisées (3. XV, 106);

1. A cet endroit la muraille longeait l'église (ancienne) de la Badia, dont la cloche annonçait les heures aux Florentins; c'est ce que Dante rappelle, 3, XV, 98.

la superficie de la ville avait dû croître plus vite que le nombre des habitants : on peut donc penser à un chiffre variant de vingt à vingt-cinq mille âmes[1].

Les monuments les plus caractéristiques de Florence ne remontant pas au delà du XIIIe siècle, il nous est difficile de nous représenter l'aspect du « doux hostel » tant vanté par Cacciaguida (3, XV, 132) ; les seules constructions notables qui en subsistent sont San Giovanni, le Baptistère actuel, dont la décoration a été en grande partie renouvelée, l'église des Santi Apostoli, et la basilique de San Miniato, sur la hauteur qui domine la rive gauche de l'Arno à l'est ; mais c'étaient là des monuments dont la splendeur faisait l'orgueil des habitants ; le reste devait être fort laid : les rues, étroites, tortueuses, sombres, fangeuses, n'ont connu que plus tard le luxe du pavage. On y marchait à l'ombre des hautes tours, carrées, massives, qui dominaient de place en place les groupes de maisons ; la petite ville de San Gimignano, dans la région de Sienne, est celle qui a le mieux conservé quelques échantillons de ces constructions médiévales. Destinées à la défense de la ville, d'un quartier, ou simplement d'un groupe de maisons, ces tours appartenaient aux membres d'une même famille, ou de plusieurs familles voisines, qui formaient une association régie par des statuts. Dans ces « sociétés des tours » n'étaient admis que les « grands », les membres des familles appartenant à l'oligarchie qui gouvernait alors Florence.

Ces Grands formaient une sorte de patriciat, jouissaient d'une organisation militaire permanente, et avaient le privilège de porter leurs armes même en temps

1. Pietro Santini, *Studî sull'antica costituzione di Firenze* (1903), p. 16 (dans l'*Arch. Stor. ital*,. série V, t. XXXI).

de paix ; les documents les désignent par le mot *milites*, les cavaliers. Au-dessous de cette classe dirigeante, les marchands étaient groupés en corporations, ou « Arts » ; en temps de guerre, ils constituaient l'infanterie, mais ne conservaient pas d'armes pendant la paix : c'était la bourgeoisie, ceux qui possédaient dans la ville une maison ou un terrain ; soumis à l'impôt, ils participaient, encore que d'une façon fort indirecte, à la vie publique, par l'élection des magistrats et de certains conseils. Quant à ceux qui ne possédaient rien, les simples artisans et aussi les étrangers, exemptés de tout devoir, ils étaient également privés de tout droit.

Tel était dans ses grandes lignes l'aspect de la Florence primitive, dont Cacciaguida assure qu'elle « vivait en paix, sobre et pudique ». En ce qui concerne la paix, il se peut que le poète se soit fait illusion lorsqu'il affirme qu'une mutuelle confiance animait alors tous les citoyens (3, XV, 130-132), car il ne semble pas avoir connu mieux que nous le détail de cette histoire intérieure ; mais rien ne nous permet de le démentir. Quant à l'austérité de leurs mœurs, elle est confirmée par diverses anecdotes, dont il suffira de citer un exemple. En 1113, les Pisans entreprirent la conquête des îles Baléares, grande expédition à laquelle se joignirent beaucoup de seigneurs lombards, provençaux, catalans, avec toute la population masculine de Pise en état de porter les armes. Craignant qu'après leur départ leurs voisins de Lucques ne tentassent un coup de main sur leur territoire sans défense, les Pisans prièrent les Florentins de veiller à la sûreté de leur ville et de leurs femmes. Ceux-ci acceptèrent cette mission de confiance, vinrent camper à deux milles des remparts, et pour protéger les Pisanes contre toute

indiscrétion, il fut décidé que quiconque tenterait de s'introduire dans la ville encourrait la peine capitale. Un seul Florentin osa braver cette défense, et fut condamné ; vainement ceux de Pise demandèrent sa grâce et déclarèrent qu'ils ne permettraient pas que la sentence fût exécutée sur leurs domaines : les Florentins achetèrent alors un terrain sur lequel le coupable expia son forfait ; jusqu'au début du XIVe siècle, des témoins affirment que le champ du supplice était demeuré inculte. En reconnaissance de ce service, les Pisans offrirent aux Florentins de choisir entre divers objets précieux rapportés de leurs lointaines expéditions, et le choix des Florentins s'arrêta sur deux colonnes de porphyre rouge en assez mauvais état, qui se voient encore de chaque côté de la porte principale de leur baptistère ; on s'amusa beaucoup, paraît-il, de la naïveté que révélait ce choix singulier, et ainsi aurait pris naissance l'ancien proverbe qui les traitait d'aveugles (1, XV, 67).

Scrupuleux à ce point pour la vertu des femmes d'autrui, les Florentins n'auraient pas supporté, chez les leurs, un luxe provoquant : point de parures, de chaînes, de couronnes, de ceintures « plus dignes d'attirer les regards que celles qui les portent » (3, XV, 100-102) ; et le maudit usage de la dot ne faisait pas encore trembler les pères chaque fois qu'il leur naissait une fille (103-105). En prêtant ces propos à Cacciaguida, Dante avait en vue le progrès du luxe, auquel des lois somptuaires, de son temps, essayaient en vain d'opposer une barrière, et la mode de marier les filles très jeunes, en leur donnant des dots qui, à des Florentins de la vieille roche, semblaient exorbitantes. Mais il se peut aussi que le grief de Dante vise encore autre chose que les conséquences naturelles de l'enri-

chissement rapide et considérable des Florentins. Dans la vie italienne du haut moyen âge, la noblesse féodale avait certainement introduit l'usage germanique suivant lequel c'était le chevalier qui dotait sa femme et lui assurait des moyens d'existence, pour le cas, alors très fréquent, où lui-même viendrait à disparaître inopinément. Mais lorsque, en face de la société féodale, la commune commença à prendre conscience d'elle-même et à s'enrichir, la population bourgeoise, essentiellement latine, préféra revenir à l'usage de la dot romaine, celle que la femme, associée à l'entretien de la famille, et non achetée, apportait à son mari. S'il est vrai que ce changement se soit accompli seulement depuis l'époque de Cacciaguida, le sens du tercet de Dante devient très clair : les temps étaient devenus singulièrement durs pour les pères chargés de filles[1].

Le trisaïeul du poète prend soin d'illustrer ce tableau de mœurs patriarcales en évoquant le souvenir de quelques personnalités saillantes : il avait vu un Bellincione Berti porter une ceinture de cuir avec un grossier fermoir en os, et sa femme quittait son miroir sans avoir le visage maquillé ; même simplicité de tenue chez un Nerli, chez un Del Vecchio, dont les femmes filaient au rouet (3, XV, 112-117). Bellincione Berti de' Ravignani, pour ne parler que de lui, était une des plus nobles physionomies de l'aristocratie florentine au XIIe siècle. Dante parle ailleurs de sa fille, « la bonne Gualdrada » (1, XVI, 37), sur laquelle courait une anecdote caractéristique : l'empereur Otton IV, passant par Florence, remarqua et loua hautement la beauté de Gualdrada, sur quoi Bellincione déclara qu'il serait

1. Gino Arias, *Le istituzioni giuridiche medievali nella D. C.*, Florence, 1901, p. 152.

fort honoré si l'empereur voulait donner un baiser à sa fille; mais elle s'y opposa, déclarant qu'aucun homme ne l'embrasserait jamais que son mari. Otton engagea un des chevaliers de sa suite, Guido Guerra, à épouser ce modèle de vertu, et, pour l'y encourager, fit don à Guido de divers fiefs situés dans le Casentin; c'est ainsi qu'un bourgeois florentin était devenu l'ancêtre d'une lignée de seigneurs féodaux. L'historiette est jolie; elle n'a qu'un défaut, c'est que la belle et chaste Gualdrada se maria vingt ans environ avant qu'Otton IV devînt empereur!

D'autres circonstances encore, en ce temps béni, assuraient le bonheur au foyer familial: « Les femmes, continue Cacciaguida, savaient où leur dépouille mortelle devait reposer, et aucune ne voyait sa couche désertée pour la France » (3, XV, 118-120); c'est-à-dire: on ne voyait pas encore de ces exils en masse, qui jetaient hors de Florence des familles entières, et la passion du gain n'avait pas encore poussé les époux et les pères à aller s'enrichir au loin, surtout en France, par un trafic lucratif, deux circonstances qui devinrent caractéristiques de la vie politique et commerciale des Florentins, à partir du XIII[e] siècle. Et pour compléter le tableau idyllique de cet âge d'or, Cacciaguida arrête notre attention sur l'existence paisible de ces femmes, qui veillaient sur le berceau de leurs enfants, ou qui filaient, au milieu de leur famille, en racontant les hauts faits des Fésulans, des Troyens et des Romains (121-128).

Il importe peu de rechercher ce que cette peinture contient de réel, et dans quelle mesure elle est, incontestablement, idéalisée; écartons même la question de savoir si Dante prend à son compte toutes les opinions qu'il met dans la bouche de son trisaïeul: l'étude de

la vie du poète éclairera ce point. Ce que l'on peut tenir pour assuré, c'est que le personnage de Cacciaguida est une création dont la valeur historique ne saurait être méconnue : Dante en a fait le type de l'ancêtre par excellence ; il est le représentant d'une génération disparue, le modèle idéal du chevalier florentin des vieux âges, tel que le poète le concevait, avec tous ses contemporains. A ce titre, Cacciaguida est bien le classique *laudator temporis acti se puero*, l'homme qui ne sait louer que le temps de sa jeunesse, incapable d'apprécier équitablement tout ce qui s'est passé depuis ; il en a l'humeur grondeuse et le pessimisme systématique : pour lui, Florence n'a pas cessé de marcher dans la voie d'une décadence profonde, rapide, irrémédiable — et cela au moment même où l'admirable essor politique, économique, intellectuel de la ville allait faire d'elle l'initiatrice de la Renaissance en Europe !

III

En 1172, les vieilles murailles tombaient, remplacées par une nouvelle enceinte, dans laquelle étaient compris de vastes terrains, notamment sur les deux bords de l'Arno : sur la rive droite, l'ancien quartier de Porta Santa Maria, considérablement élargi, était dédoublé, et une notable portion de la rive opposée se trouvait pour la première fois englobée dans les murs. Dès lors, Florence, au lieu de se diviser en quatre « quartieri », compta six « sestieri ». A plusieurs reprises, dans la suite, l'enceinte fut encore agrandie, et comme conséquence de ces extensions successives, le vieux pont unique, qui réunissait les deux rives de l'Arno, ne

suffit plus : en 1220, on construisit, en aval, le « Ponte alla Carraia », et dix-sept ans plus tard, en amont, le pont de « Rubaconte » (actuellement « alle Grazie ») ; enfin, en 1252, ce fut le tour du pont « alla Trinita », entre les deux premiers, et Florence eut ainsi, dès le milieu du XIIIe siècle, les quatre ponts qui lui ont suffi jusqu'au XIXe. En même temps, des monuments grandioses s'élevaient l'un après l'autre, attestant la richesse de la ville et le talent, le goût à la fois élégant et sévère de ses artistes : le palais de la Seigneurie et celui du Bargello, les églises de la Trinité, de l'Annunziata, de Sainte-Marie-Nouvelle, de Sainte-Croix, le Dôme, au moins pour le dessin de la nef, sans la coupole, le revêtement de marbres polychromes du Baptistère, quantité de vieux palais et de tours conservés en partie seulement, et sur les pierres desquels les regards de Dante se sont arrêtés avec admiration avant les nôtres. Et cette ville déjà si belle devenait un foyer de plus en plus actif, non seulement de commerce, mais d'art et de poésie, dont le rayonnement allait se projeter au loin.

Tous ces progrès ne comptent pour rien, aux yeux de Cacciaguida ; ils ne peuvent distraire un instant sa pensée de la décadence manifeste de sa patrie ; et cette décadence, il en indique les causes : tous ces agrandissements ont fait entrer à Florence trop de gens qu'il eût été préférable de tenir à l'écart ; il valait beaucoup mieux que le territoire de la ville ne s'étendît pas au delà de Galluzzo et de Trespiano[1], mais que les habitants, sages, modérés, soucieux avant tout du bien public, fussent, comme autrefois, « d'une race pure, qui se reconnaissait jusque chez le moindre artisan »

1. Deux bourgades situées à une heure de marche, la première au sud, la seconde au nord de Florence.

(3, XVI, 51). Car ce n'est pas cette portion saine de la population qui s'est multipliée : elle a été envahie, dans la proportion de quatre contre un, submergée, réduite à l'impuissance par des gens sans conscience et sans honneur, par des parvenus, accourus de toute la campagne environnante, attirés par l'espoir du gain, et qui exercent dans la ville les métiers les plus louches. « Tel est aujourd'hui citoyen de Florence, commerçant ou changeur, qu'on aurait dû renvoyer à Semifonte exercer, comme ses pères, la profession de mendiant ! » (3, XVI, 61-63).

Ces griefs passionnés reposent sur un ensemble de faits incontestables : le rapide développement de la richesse à Florence fit affluer dans la ville quantité de gens qui se distinguèrent vite par les traits de caractère propres aux parvenus. Les élargissements successifs de l'enceinte avaient eu pour effet d'englober toute une population de faubourgs, habitants de la campagne que l'on avait d'abord tenus hors des portes ; puis, à mesure que le territoire de la commune s'était étendu vers Campi à l'ouest, Certaldo au sud, et Figline à l'est (3, XVI, 50), les habitants des bourgades soumises, comme précédemment ceux de Fiesole, vinrent chercher asile et fortune à Florence. Ainsi l'aristocratie, à laquelle avait appartenu Cacciaguida, s'était vue débordée par ce flot d'immigrés qui n'avaient pas les mêmes traditions qu'elle[1].

Mais il y a plus. Les luttes entreprises par la commune contre les tyranneaux des environs, qui du haut de leurs donjons crénelés se jetaient sur les marchands de Florence et dévalisaient leurs convois, aboutirent à un résultat paradoxal, qui fut d'accroître la popula-

1. I. Del Lungo, *La gente nuova in Firenze*, dans le volume *Dante ne' tempi di Dante*, Bologne, 1888.

tion aristocratique de la ville. En effet, pour être bien sûrs que les châteaux dont ils s'emparaient, et qu'ils démantelaient, ne seraient pas relevés, les Florentins obligeaient cette noblesse rurale à se fixer dans leurs murs. Leur but était sans doute de surveiller de plus près ces ennemis de la veille, qui venaient ainsi grossir l'élément aristocratique et militaire, fort apprécié dans les guerres que la commune avait encore à soutenir; mais cette mesure contribuait à fortifier le parti féodal, germanique d'origine et impérialiste d'aspirations. L'union entre cette oligarchie guerrière et le peuple paisible, attaché à ses intérêts commerciaux, partisan du pape contre l'empire, dura aussi longtemps que la préoccupation principale des Florentins fut de parer à des dangers extérieurs ; mais quand, ne se sentant plus menacée au dehors, la population industrieuse voulut s'organiser dans la paix et se gouverner elle-même à sa guise, le désaccord latent éclata nécessairement.

La naissance et l'évolution de partis, jusqu'alors à peine soupçonnés, furent le résultat de la dissociation des éléments superposés, mais non fondus, qui constituaient la population de la commune : il y avait d'abord un fond florentin, composé d'Étrusques latinisés qui se piquaient d'être de pure race romaine ; puis les gens des villages voisins, attirés à la ville par l'appât de la richesse, entreprenants, mais avides, ambitieux, sans scrupules et méprisés par les premiers ; enfin les descendants de familles féodales, germaniques, qui avaient été admis progressivement au droit de cité, sans pourtant avoir un seul intérêt commun, une seule aptitude commune avec le reste de ce peuple. Dante, très clairvoyant, a reconnu le mal : cette confusion était à ses yeux une cause de ruine, comme des aliments indi-

gestes, absorbés sans discernement, nuisent à l'organisme, au lieu de le nourrir (3, XVI, 67-69) ; et, précisant sa pensée par des noms propres, il fait dire à Cacciaguida qu'on aurait agi beaucoup plus sagement en laissant les Conti Guidi dans leur château de Montemurlo, les Cerchi dans la paroisse d'Acone, et les Buondelmonti dans le val de Greve (64-66).

Ce dernier nom n'a pas été mis là par hasard : la tradition constante des chroniqueurs florentins veut que le signal des discordes ait été donné par un jeune Buondelmonti qui, en 1215, paya de sa vie la rupture de son mariage avec une fille de Lambertuccio Amidei. Apparemment il s'agissait d'une de ces unions politiques destinées à rapprocher des familles plus ou moins rivales. Le fiancé, assure-t-on, était fort séduisant ; la fiancée l'était peut-être moins, car Buondelmonti, après avoir engagé sa parole, n'hésita pas à la reprendre avec un parfait sans-gêne. Un jour qu'il chevauchait à travers les ruelles étroites de Florence, il vint à passer devant la demeure des Donati ; là, une femme de cette maison, mère pleine de sollicitude pour le placement de ses filles, interpella le gentil cavalier, et lui reprocha d'avoir choisi une femme qui n'était pas digne de lui. Que ne s'était-il adressé à elle? Elle lui destinait une perle! Et tout en parlant ainsi, elle lui laissa voir une de ses filles, dont la beauté fascina Buondelmonti. C'est à peine si le jeune homme esquissa une résistance ; il céda, prétend l'honnête Villani, à une suggestion diabolique, et promit sur-le-champ d'épouser la belle Donati. Le scandale fut grand et l'indignation violente chez les Amidei, qui comptaient parmi leurs parents les orgueilleux Uberti : un pareil affront ne pouvait passer sans vengeance ; Buondelmonti devait mourir. A ceux qui

reculaient devant ce parti extrême et inclinaient vers une sérieuse correction appliquée en public au jeune écervelé, Mosca de' Lamberti opposa que, lorsqu'on frappe quelqu'un, il ne faut pas le blesser, mais le tuer, faute de quoi on se condamne soi-même ; et il ajouta le mot devenu fameux et cité par Dante (1, XXVIII, 107) : « Cosa fatta capo ha », c'est-à-dire : quand une chose est faite, il n'y a plus à y revenir ; et cet avis prévalut : Buondelmonti allait périr.

La date choisie fut Pâques suivant les uns, le jour même de ses noces suivant les autres ; cinq conjurés guettèrent leur victime auprès du pont par lequel il devait passer. Buondelmonti parut, charmant, l'air vainqueur sous son costume de fête tout blanc, monté sur un blanc palefroi, promenant à travers la ville la belle insouciance de ses vingt ans. Comme il arrivait au pied du pilier qui portait le tronçon de la statue de Mars, d'un coup de massue Schiatta Uberti le fit rouler à terre ; les quatre autres l'achevèrent avec leurs poignards : c'est au pied de la statue du dieu outragé que devaient s'allumer les haines destinées à dévorer Florence (3, XVI, 145-147). Les chroniqueurs affirment en effet, et Dante admet que l'agitation causée par l'assassinat de Buondelmonti divisa définitivement la population en deux factions irréconciliables : les partisans de la victime, que l'on désigna sous le nom de Guelfes, et ceux des Amidei-Uberti qui furent les Gibelins.

Nous ne sommes plus guère disposés à croire que les dissensions profondes dont souffrit Florence au XIIIe siècle aient eu pour cause déterminante le manque de foi de Buondelmonti et son assassinat ; ce fait divers tragique, qui a frappé l'imagination des contemporains, peut bien avoir été l'étincelle qui alluma l'incendie ;

mais les matières inflammables étaient toutes prêtes à la recevoir. Nous ne savons à peu près rien des différends politiques qui précédèrent l'explosion de ces terribles haines, mais nous sommes certains que des tensions ont existé ; nous en avons même quelques indices qui méritent d'être signalés.

L'aventure de Buondelmonti met indirectement en cause une famille qui a joué un rôle considérable dans la phase la plus ancienne de ces querelles, les Uberti. On peut les considérer comme le type de la famille germanique, devenue florentine dès l'époque la plus reculée ; ils étaient descendus en Italie, s'il faut en croire les vieux chroniqueurs, à la suite d'Otton le Grand, ou de ses successeurs Otton II ou Otton III, c'est-à-dire au milieu ou à la fin du xe siècle. Il semble probable que les Uberti furent au nombre des délégués auxquels on a vu que la comtesse Mathilde avait confié l'administration de la ville ; mais à la mort de la suzeraine, les Florentins devenus maîtres de leur choix tinrent à l'écart les Uberti, trop attachés à la cause de l'empire, et leur préférèrent des « consuls » plus favorables aux intérêts et aux sympathies politiques de la majorité[1]. Exclus du pouvoir, les Uberti devinrent le centre d'un groupe de mécontents que grossirent peu à peu les tyranneaux délogés de leurs castels et obligés à se fixer dans la ville ; puis, quand ils se jugèrent assez forts, ils tentèrent de détruire le consulat pour s'emparer du pouvoir. Ceci se passait vers 1177, époque où les chroniqueurs parlent d'une révolution qui ne dura pas moins de deux ans, emplissant Florence de carnage et d'incen-

1. Sur toute cette période, voir P. Villari, *I primi due secoli della storia di Firenze*, t. I, et R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, t. I (1896), ch. VIII et suiv.

dies. Le consulat survécut, mais la noblesse d'origine féodale s'en réserva presque exclusivement l'exercice, et cette prédominance de l'élément aristocratique se trouva être un acheminement vers une réforme complète du pouvoir exécutif, par la création du « Podestat », chef militaire annuel, qui gouverna d'abord assisté des consuls, puis sans eux, et qui, à partir de 1207, pour être plus indépendant et plus impartial, fut choisi hors de Florence, mais toujours parmi les membres de l'aristocratie féodale.

Les corporations ne se résignaient à ce régime que parce qu'elles y trouvaient leur compte : Florence profitait de la faiblesse de l'empire, pendant le pontificat d'Innocent III, pour étendre ses conquêtes au delà de ses environs immédiats : elle s'attaquait à Sienne, qui gardait la route de Rome, en attendant de tourner ses convoitises contre Pise, qui fermait l'accès de la mer ; et pour cela, on avait besoin de chefs militaires. Mais il est bien certain que, dans le domaine de la politique intérieure, les griefs, les colères, les rancunes s'accumulaient dans le cœur des bourgeois tyrannisés ; un sourd mécontentement grondait sous cette union de surface, sous cette paix tant vantée. Il y avait là un état de tension dangereuse, d'où la guerre civile pouvait jaillir tout à coup, à la première occasion, à propos du moindre incident. L'assassinat de Buondelmonti, en 1215, fut cet incident : du côté des Uberti se rangèrent tous leurs amis politiques avec leurs clients ; leurs adversaires épousèrent aussitôt la cause de leur victime.

IV

« Guelfes » et « Gibelins » sont des expressions peu appropriées lorsque l'on veut désigner les deux factions qui commencèrent à s'entre-déchirer au lendemain de la mort de Buondelmonti ; car la guerre civile, déchaînée par ce tragique événement, nous fait assister à des jalousies, à des rancunes, à des haines, à des vengeances personnelles et à des luttes d'intérêts particuliers, plutôt qu'à l'opposition de deux systèmes politiques. L'orientation déterminée des sympathies des uns pour l'empire et des autres pour la papauté se dessina seulement un peu plus tard, lorsque Frédéric II releva brusquement le prestige de l'autorité impériale en Italie. Désireux de s'assurer des partisans dans le centre de la péninsule, Frédéric favorisa les Uberti et leurs clients, et ceux-ci, grâce à son appui, expulsèrent en 1248 toutes les familles de l'aristocratie florentine qui se montraient favorables à la bourgeoisie et au pape, c'est-à-dire celles qui avaient épousé la cause des Buondelmonti : on les appela dès lors Guelfes, par opposition aux Gibelins, partisans de l'empereur souabe[1].

Ce fut le premier exil en masse que l'on vit à Florence ; il fournit aux Gibelins, restés seuls maîtres de la ville et de son territoire, où ils pourchassèrent sans pitié les Guelfes, l'occasion de commettre les graves fautes politiques qui devaient les perdre à bref

1. On sait que ces dénominations avaient été employées en Allemagne lors de la rivalité des maisons de Brunswick et de Souabe pour l'empire, pendant le pontificat d'Innocent III ; A. Luchaire, *Innocent III, la Papauté et l'Empire*, p. 21 et suiv.

délai : au lieu de se persuader que leur intérêt bien compris leur commandait de se concilier la population florentine industrieuse, ils semblèrent prendre à tâche de l'indisposer par leurs violences, par leurs excès de pouvoir et par leur orgueil tyrannique. Aussi lorsque, en 1249, à Parme et à Fossalta, la cause impériale subit les échecs sensibles que suivit de près la mort de Frédéric II, le peuple reprit courage. La bourgeoisie éclairée — les « buoni uomini » comme dit Villani, les « uomini di mezzo » selon l'expression plus précise de Machiavel — fit son entrée en scène ; elle exigea le rappel des Guelfes et obtint pour elle-même des garanties qu'elle n'avait encore jamais eues : institution d'un conseil de douze Anciens, création d'une magistrature chargée de défendre les intérêts de la classe commerçante et de lui rendre la justice, le « capitano di popolo », dont la juridiction était parallèle à celle du podestat, magistrature exclusivement aristocratique, pour ne retenir que ces deux créations essentielles. De cette première ébauche de constitution populaire (1250), connue dans les annales de Florence sous le nom de « primo popolo », ou de « popolo vecchio », et qui d'ailleurs ne favorisait que la bourgeoisie riche — le « popolo grasso » — et nullement les artisans, date une période de grande prospérité commerciale et politique, marquée par des succès militaires contre les villes gibelines de Toscane, Pistoia, Sienne, Arezzo, Pise ; mais cette prospérité ne dura guère. La paix intérieure n'était due qu'à l'impuissance à laquelle les Gibelins se voyaient réduits par l'alliance des Guelfes et de la bourgeoisie; ils n'attendaient qu'une occasion pour prendre leur revanche.

Le couronnement de Manfred à Palerme, en 1258, leur fit relever la tête : un complot fut ourdi pour ren-

verser les magistrats en exercice ; les Uberti en étaient l'âme. Découverts et sommés de comparaître devant la Seigneurie, ils se barricadèrent dans leur palais, auquel l'assaut fut donné : le sang coula. Ceux qui purent s'échapper se réfugièrent à Sienne où leurs partisans les rejoignirent; les Guelfes résolurent de les en déloger, mais les Gibelins obtinrent des secours de Manfred et anéantirent l'armée guelfe, le 4 septembre 1260, à Montaperti. Ce fut une effroyable boucherie, dont l'imagination de Dante enfant a été hantée ; il avait entendu raconter, et il a rappelé dans son poème (1, X, 85-86) que le torrent qui traversait le champ de bataille, l'Arbia, à un moment donné, avait roulé plus de sang que d'eau. Une relation détaillée, due à la plume d'un Siennois, ne nous laisse rien ignorer de cette horrible tuerie, et de la gloire que s'acquit « le magnifique peuple de Sienne » en massacrant « ces ignominieux chiens de Florentins et les brutes qu'ils avaient pour alliés ».

Les débris de l'armée guelfe se réfugièrent à Lucques, non à Florence qu'ils sentaient perdue, et dont la ruine faillit être complète : on raconte qu'au lendemain de la victoire, un conseil des chefs gibelins réunis à Empoli discuta s'il n'y avait pas lieu de raser jusqu'au sol ce foyer de la résistance à l'empire. Un seul défenseur de Florence se leva dans l'assemblée pour faire écarter cette motion impie ; ce fut Farinata degli Uberti, qui à sa passion gibeline unissait une tendresse profonde pour ces murs, à l'abri desquels s'était développée la puissance de sa maison. A cause de ce geste — et des vers de Dante qui l'ont immortalisé — la figure de Farinata est devenue et restée populaire ; elle a pris place à côté de celles des plus fameux héros de l'histoire de Florence, d'un Pier

Capponi, d'un Jean des Bandes Noires, d'un Ferruccio[1].

L'apparition de Charles d'Anjou dans la péninsule et la défaite de Manfred à Bénévent, en 1266, rendirent force et confiance au parti guelfe dans toute l'Italie. A Florence, les Gibelins purent comprendre, un peu tard, l'erreur qu'ils avaient commise en s'aliénant comme à plaisir les sympathies des bourgeois et des artisans : c'est avec l'appui de ces derniers que les Guelfes rentrèrent à Florence. Les Uberti, se sentant perdus, quittèrent spontanément la ville à la fin de 1266, avec leurs principaux clients ; le reste du parti gibelin fut chassé l'année suivante. C'était, pour cette aristocratie irréductible, l'exil définitif ; les demeures des Uberti furent démolies, et leur emplacement frappé d'interdit n'a plus vu s'élever aucun édifice public ni privé[2].

Ces événements se déroulaient au moment même où naissait Dante. Un épisode de l'Enfer, où l'on entend gronder sourdement toutes ces haines de partis, nous en a conservé un écho saisissant : c'est l'entretien de Dante avec Farinata degli Uberti. Au poète, issu d'une famille guelfe, Farinata rappelle avec hauteur que, par deux fois, le parti de ses ancêtres a été chassé de Florence (en 1248 et 1260) ; sur quoi Dante riposte ironiquement que les deux fois ils sont rentrés vainqueurs, et il ajoute : « C'est un art que les vôtres ont encore à

1. Tels sont les personnages dont les statues accompagnent celle de Farinata, sur la façade des Offices qui borde le quai de l'Arno.

2. C'est la portion de la place de la Seigneurie qui est en retrait vers la Badia; on l'appelait *il Gardingo*, et Dante y fait encore allusion ailleurs (1, XXIII, 168). Sur la gêne que l'interdiction d'y construire imposa à l'architecte du Palais Vieux, Arnolfo di Lapo, voir la vie d'Arnolfo racontée par Vasari.

apprendre ! » (1, X, 46-51). Puis vient le souvenir du « massacre » de Montaperti, avec celui de l'assemblée d'Empoli, où Farinata sauva Florence de la destruction ; et l'on sent que Dante ne peut se défendre d'un profond respect, d'une vive admiration pour « ce magnanime », pour ce grand vaincu dont l'exil ne devait pas finir, et dont rien cependant ne pouvait fléchir la nature indomptable, pas même les pe nes infernales, qu'il contemple avec un superbe mépris.

Un autre épisode de l'Enfer évoque encore le souvenir de Montaperti et de la trahison par laquelle Bocca degli Abati, croyait-on, avait provoqué une panique au moment décisif : le poète le heurte du pied, parmi les damnés congelés dans la glace du Cocyte, et, pour l'obliger à se nommer, Dante l'empoigne par la peau du cou, et le secoue comme un chien ; il lui arrache des mèches de cheveux, et l'autre ne répond qu'en aboyant avec rage, sans laisser voir sa figure (1, XXXII 94-105). — Voici, un peu plus loin, deux frères, fils du comte Alberto di Mangona, dont les châteaux ruinés subsistent dans l'Apennin, à une faible distance de Florence : l'un d'eux avait embrassé la cause des Guelfes, et l'autre, par une conséquence naturelle, s'était déclaré Gibelin; leur mésintelligence, qui avait suivi toutes les fluctuations de la politique florentine, s'acheva (vers 1283) par un duel terrible, au cours duquel ils se blessèrent tous deux mortellement. Dante les retrouve au dernier cercle de l'Enfer, dans un trou de la glace, se heurtant front à front, comme deux boucs furieux (1, XXXII, 50-51). Plus bas encore, voici deux damnés dans une attitude plus férocement bestiale : l'un penché sur la tête de l'autre, qu'il recouvre à la façon d'un chapeau, lui ronge la nuque comme un chien affamé (125-129); le comte Ugolin, traître à sa patrie,

se venge ainsi de son ennemi, l'archevêque de Pise, Ruggieri, qui l'avait laissé mourir de faim, lui et ses enfants (1289), soulevant dans toute l'Italie un cri d'horreur et de réprobation (1, XXXIII).

Ainsi, de toutes parts, on assistait à un déchaînement de passions farouches, qui semblaient ramener l'homme au niveau de la brute. Élevé dans cette atmosphère saturée de violences et de malédictions, Dante n'a pu se défendre de partager ces passions et de les traduire avec rudesse : on a vu déjà comment il interpelle Bocca degli Abati ; il faut entendre de quel ton il invective Pise, qu'il voudrait voir submergée par les flots de l'Arno (1, XXXIII, 79-84), Pistoia, sur laquelle il appelle le feu du ciel (1, XXV, 10-12), Gênes qui devrait disparaître de la surface de la terre (1, XXXIII, 151-153), Lucques, la patrie de la vénalité et de la concussion (1, XXI, 40-42), les « roquets hargneux » d'Arezzo (2, XIV, 46-47), sans oublier les Siennois, ces insupportables vaniteux, qui en remontreraient même aux Français (1, XXIX, 121-123) ! Lorsque Dante jetait les regards autour de lui, lorsqu'il assistait à cette division de l'Italie contre elle-même, au point que ceux qui vivaient « dans la même enceinte de murs et de fossés ne songeaient qu'à s'entre-dévorer » (2, VI, 83-84), lorsqu'il voyait les haines se multiplier tellement que la mesure était comble et que « le sac débordait » (1, VI, 50), il ne pouvait s'empêcher de penser que quelque chose était dérangé dans le fonctionnement normal du monde : sûrement les plans de la Providence étaient méconnus ; l'humanité pécheresse se détournait chaque jour davantage de la volonté de Dieu : elle s'enfonçait obstinément « dans la forêt obscure, où l'on ne retrouve plus la droite voie » (1, I, 1-2).

CHAPITRE III

LE MOUVEMENT RELIGIEUX, PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE EN ITALIE, AU XIII[e] SIÈCLE.

I

Une des plus graves erreurs que l'on soit exposé à commettre, quand on essaie de se représenter la vie religieuse du moyen âge, consiste à croire que les fidèles furent pratiquement soumis à une discipline uniforme : une grande diversité d'esprit et de piété régna dans l'Église ; en Italie tout au moins, l'anarchie spirituelle répondit fort exactement à l'anarchie politique. Qu'on se rappelle en effet à quelle extrémité de dégradation était tombée l'Église au x[e] siècle : la corruption des mœurs et la simonie du clergé la minaient du haut en bas de la hiérarchie. A Rome, la papauté était l'enjeu des compétitions entre plusieurs familles rivales ; on a calculé que, dans un espace de trente ans, sur neuf papes, un seul mourut de mort naturelle sur le trône de saint Pierre : cinq furent assassinés et trois furent déposés ou abdiquèrent[1]. En présence de violences aussi inouïes, les

1. K. Federn, *Dante* (Bergame, 1903), p. 36.

âmes vraiment pieuses, éprises d'idéal et de sainteté, fuyaient le commerce des hommes et se réfugiaient dans la solitude : « O beata solitudo, o sola beatitudo ! » fut l'aspiration de tous les cœurs altérés de paix et de justice, en attendant l'éternité ; et les cloîtres et les ermitages se multiplièrent dans les sites les plus inaccessibles, partout où l'on espérait éviter la société maudite des hommes.

Pendant ce temps, le peuple resté aux prises avec la réalité — car ces bienheureuses solitudes n'étaient pas faites pour lui — assistait, scandalisé, à la vie déréglée des prêtres et des moines qui, demeurés dans le siècle, étaient gagnés par la corruption générale. Un grand désir de réforme se manifesta dans l'Église, et provoqua certains mouvements populaires, dont celui des patarins est le plus fameux. La « Pataria », à Milan, était le quartier des chiffonniers, et l'on appela « patarini », par dérision, les partisans du bas clergé dans sa lutte contre les évêques simoniaques et contre les prêtres mariés. Quelques papes réformateurs, comme Grégoire VII, encouragèrent cette lutte et béatifièrent divers apôtres de la pureté des mœurs ; mais le mouvement patarin finit par être vivement combattu, et l'opinion d'après laquelle les sacrements administrés par un prêtre marié ou simoniaque n'étaient pas valables fut déclarée hérétique. Au même courant réformateur se rattachent l'apostolat, surtout politique d'ailleurs, d'Arnaud de Brescia, et plus encore celui du Lyonnais « Petrus de Valdo », qui prêcha le retour à la pauvreté évangélique : ses disciples, les « Pauvres de Lyon », firent rapidement de nombreux prosélytes dans le nord de l'Italie. D'Orient se propagea aussi dans les pays latins l'hérésie des manichéens, qui reconnaissaient dans le monde deux

principes constamment en lutte, celui du bien et celui du mal, et qui s'infligeaient les pires tortures pour sauver leur âme. Sous le nom de cathares — les purs, — les adeptes de cette doctrine se multiplièrent au XII[e] siècle en Italie, où on les confondit vite avec les patarins, et dans le sud de la France, où ils sont connus sous le nom d'albigeois. L'ardeur de pénitence, qui soufflait parfois sur les populations italiennes comme un vent de folie, provoquait des mouvements irrésistibles, tel celui des flagellants qui, en 1260, se répandirent par centaines et par milliers à travers les villes et les campagnes, à moitié nus, en se donnant la discipline et en chantant des cantiques.

De leur côté, des moines mystiques, au fond de leur solitude claustrale, essayaient de prévoir quand prendrait fin la barbarie, quand aurait lieu l'avènement promis de la Jérusalem céleste : courbés sur le livre de l'Apocalypse, ils en interrogeaient les mystérieuses prophéties, supputaient les temps, prédisaient le triomphe prochain du Christ, annonçaient « l'Évangile éternel ». Entre tous ces prophètes mystiques, Joachim de Flore, à la fin du XII[e] siècle, avait suscité de grands espoirs. Par une voie toute différente, saint François consolait les faibles et les humbles et fortifiait leur foi en la ramenant à sa source la plus pure : l'imitation des vertus du Christ ; saint Dominique fondait un ordre destiné à exterminer l'hérésie, et saint Thomas fixait la doctrine philosophique et théologique de l'Église[1].

1. Sur ce sujet très vaste, et à peine effleuré ici, on relira toujours avec plaisir et profit l'*Italie mystique* d'E. Gebhart. Mais je me réfère surtout au volume de M. F. Tocco, *L'eresia nel medio evo* (Florence, 1884), complété par sa conférence, *Quel che non c'è nella Divina Commedia, o Dante e l'eresia* ; Bologne, 1899.

De cette vie religieuse si intense de l'Italie, au XIIe et au XIIIe siècle, le poème de Dante a conservé relativement peu de traces : pas un mot d'Arnaud de Brescia ni de Valdo, des flagellants ni des patarins ou des cathares. Ces derniers cependant, les documents le prouvent, étaient encore assez nombreux à Florence en 1243, et il est difficile d'admettre que Dante n'ait entendu parler ni des uns ni des autres. On est obligé de penser qu'il n'a vu là que des curiosités dogmatiques dépourvues d'intérêt, ou des hardiesses blâmables, formellement condamnées par l'Église, et dont il valait mieux ne pas parler. De toute façon, cette réserve sur le chapitre de l'hérésie, de la part d'un esprit si informé, si avide de problèmes théologiques, et qui aurait dû éprouver, semble-t-il, tant de sympathie pour telles ou telles idées d'un Arnaud de Brescia, par exemple, est un indice à retenir : il montre combien était grand le besoin d'orthodoxie qu'éprouvait la chrétienté aux approches de 1300 ; Dante est bien l'interprète de sa génération sous ce rapport.

Il a pourtant réservé, dans son Enfer, un cercle aux hérétiques, aux « hérésiarques et à leurs disciples », le sixième, où les damnés sont entassés dans des tombes rougies par le feu : toute la région a l'aspect d'un vaste cimetière (1, IX, 112 et suiv.). Mais, par une singulière disposition de son récit, il ne nous montre que les habitants d'un de ces sépulcres, ou, si l'on veut, d'un quartier de cette région, celui qui est habité par les athées, les « disciples d'Épicure, pour qui l'âme meurt avec le corps » (1, X, 14-15), et Dante range dans cette catégorie Farinata degli Uberti, Cavalcante Cavalcanti, Frédéric II, le cardinal Ubaldini, et d'autres qu'il ne nomme pas ; or, précisément ceux-là sont de purs incrédules, des matérialistes ; Épicure ne saurait être

tenu à aucun égard pour le type de l'hérétique ! Il est vraisemblable que le poète a eu l'intention de placer dans ce cercle toutes les sectes d'hérétiques, en les groupant d'après leurs doctrines : il ne laisse pas ignorer que les tombes sont plus remplies qu'on ne croit communément (1, IX, 127-129) ; mais le fait est qu'il ne nomme aucune de ces sectes : à peine signale-t-il la tombe du pape Anastase II (496-498), auquel le moyen âge imputait une adhésion imaginaire à certaines doctrines condamnées (1, XI, 8-9).

Dante a eu de l'hérésie une conception si peu précise qu'il a rangé parmi les « fauteurs de discordes », au huitième cercle, un véritable fondateur de religion comme Mahomet, et qu'il a prédit la venue prochaine, dans cette même région, d'un Piémontais, fra Dolcino, encore vivant en 1300 (il fut brûlé vif à Vercelli en 1307), dont l'apostolat se rattachait directement au mouvement patarin. Le poète n'a voulu voir en eux que des schismatiques, damnés pour avoir provoqué des scissions au sein de la famille chrétienne, et non pour avoir fait preuve de hardiesse ou d'indépendance au point de vue du dogme. D'autre part, il arrive à Dante de tenir peu de compte de certaines sentences de l'Église : divers écrits de Joachim de Flore avaient été condamnés par le concile de Latran en 1215, et saint Thomas avait dénié à leur auteur ce don de prophétie qui avait fait sa popularité ; cela n'empêche nullement que nous ne trouvions dans la Divine Comédie, au Paradis, parmi les grands docteurs, Joachim, « l'abbé calabrais, doué d'esprit prophétique » (3, XII, 140-141). Dante apparemment estimait que ses prédictions n'avaient constitué un danger ni pour l'unité ni pour la pureté de la foi, en quoi d'ailleurs il se trompait. Comme beaucoup de ses con-

temporains, le poète a appelé de tous ses vœux une réforme morale et politique de l'Église, mais il entendait que cette réforme fût entreprise dans l'Église elle-même et par elle, non pas en dehors d'elle ni surtout contre elle. Voilà, sans doute, pourquoi son attention s'est si peu arrêtée sur l'œuvre d'hommes dont il avait appris que, de gré ou de force, ils étaient sortis de l'Église, tandis qu'il a magnifiquement glorifié ceux qui ont su concilier leur activité de réformateurs avec leur fidélité à la discipline catholique[1]. Deux hommes surtout lui sont apparus, avec raison, comme de véritables apôtres, comme les régénérateurs de la foi, les « deux champions » choisis par Dieu, « les deux roues du char » de l'Église, saint François et saint Dominique.

Deux chants du Paradis sont consacrés à célébrer leur œuvre de défense et de rajeunissement de la foi : parler de l'un, dit le poète avec insistance, c'est parler de tous deux, tel fut leur accord et la conformité de leurs vues (3, XI, 40-42) ; et Dante a eu l'idée touchante de souligner cette fraternité des deux saints en plaçant l'éloge de saint François dans la bouche d'un dominicain — saint Thomas — et celui de saint Dominique dans la bouche d'un franciscain — saint Bonaventure. Ce n'est pas certes que les dissemblances des deux apôtres du XIIIe siècle lui aient échappé ; Dante, au contraire, les a fortement mises en lumière, et le rapprochement qu'il fait de ces deux « Princes » (3, XI, 35) est simplement justifié par l'identité du

1. Si, à cet égard, Dante n'a pas nommé Grégoire VII, pour les raisons déjà indiquées (p. 14), il a accordé une place importante dans son poème (3, XXI) à l'abbé de Fonte Avellana, Pierre Damien, qui fut l'ami et le conseiller des prédécesseurs de Grégoire VII, et de ce pape lui-même avant son élection.

but qu'ils ont poursuivi ; il n'ignore pas que leurs voies ont été bien différentes : l'un eut en partage toute la science d'un chérubin, l'autre fut un séraphin par l'ardeur de sa charité (37-39). La connaissance des mystères célestes, suprême aspiration de l'intelligence, a permis à saint Dominique d'épurer la foi et d'exterminer l'hérésie ; tandis que la plus grande des vertus chrétiennes, la charité, a donné à saint François la force de réveiller la foi dans le cœur des hommes. Ainsi la physionomie des deux « champions » se trouve excellemment indiquée ; dès les premiers mots est esquissé le caractère combattif du castillan, du « saint athlète, doux pour les siens, impitoyable pour ses ennemis » (3, XII, 56-57), dont la mère rêva, avant de lui donner le jour, qu'elle allait mettre au monde un chien, qui, tenant une torche enflammée dans sa gueule, embrasait l'univers, — embrasement de piété, explique l'office de saint Dominique ; lueur sinistre des bûchers allumés par l'Inquisition, riposte l'histoire[1]. Tout est douceur, au contraire, tout est tendresse et séduction dans le résumé que le poète donne de la carrière du saint d'Assise.

Le saint François dont nous aimons à évoquer l'image, le « petit pauvre du bon Dieu », l'auteur de la conversion du loup de Gubbio et de la définition de la félicité parfaite[2], n'est pas précisément celui que Dante, d'accord avec tout son siècle, a présenté dans la Divine Comédie : pour lui, c'est un haut dignitaire de la cour céleste, dont le siège, inférieur seulement, à celui de saint Jean-Baptiste, fait face à ceux de Marie, d'Ève, de Rachel et de Sarah (3, XXXII, 28

1. On connaît le calembour qui assimile les *Dominicani* a des *Domini canes*.

2. *Fioretti di S. Francesco*, Ch. 21 et 8.

et suiv.) ; c'est un « prince », un « archimandrite » (3, XI, 99), et un puissant « paladin » (3, XII, 142). Mais sous cette attitude un peu trop hiératique pour notre goût, et que commandait le culte officiellement rendu dès lors au saint, au thaumaturge, Dante a parfaitement exprimé les traits essentiels de cette figure : c'est d'abord son amour pour la pauvreté, qui fut toute sa vocation, toute sa science, et c'est ensuite le parfum de joie que dégagea cet apostolat d'humilité et de charité. Le poète a prêté à cet aspect capital du caractère de François des couleurs romanesques qui en font ressortir la spontanéité juvénile et passionnée : la pauvreté est sa « Dame », une dame pour laquelle il a lutté, souffert, sacrifié toute autre affection, une dame qui, unie jadis à un premier mari, Jésus, était montée sur la croix avec lui, et depuis n'avait plus essuyé que des dédains ; or telle fut l'harmonie qui régna entre ces parfaits amants, telle leur joie, telle la beauté charmante de l'épouse, qu'aussitôt des admirateurs, des amis inconnus la veille quittèrent tout pour suivre ce couple bienheureux (3, XI, 58-84). Lorsque François mourut, ayant fait approuver par deux papes la règle de son ordre (91-99), et après avoir reçu les stigmates dans la solitude de la Verna (106-108), il recommanda à ses frères la dame qui lui avait été si chère, et leur prescrivit de lui vouer un amour fidèle (112-114); après quoi Dieu l'appela à jouir de la béatitude éternelle qu'il avait méritée « pour s'être fait humble et petit » (v. 111).

L'esprit de pauvreté, la joie d'être faible afin que les grandes œuvres accomplies par la seule imitation du divin modèle proclament mieux la puissance de Dieu, l'amour de l'humanité, fût-elle pécheresse — car

il faut aimer pour convertir[1] — et l'amour de la nature, maudite à tort par les ascètes des siècles antérieurs, car elle est l'œuvre de Dieu, et toute la création nous invite à chanter les louanges de son créateur[2], tels sont les traits du christianisme franciscain qui ont fait sur l'âme de Dante une impression profonde, et décisive, que rien ne devait effacer. Dans cette formule de la perfection chrétienne, le poète trouvait à la fois l'esprit vivifiant de l'Évangile et la condamnation des ambitions et des calculs où se fourvoyait l'Église de son temps. En glorifiant saint François comme il l'a fait, il traduisait son admiration pour le grand imitateur du Christ, et par contre-coup il vitupérait les papes, persécuteurs des frères « spirituels », c'est-à-dire de ceux, parmi les franciscains, qui s'appliquaient à observer dans toute sa rigueur la règle du maître, tandis que les « conventuels », bien vus des autorités ecclésiastiques, se laissaient insensiblement gagner par les préoccupations mondaines, qui viciaient partout la vie religieuse. Aussi le poète observe-t-il avec mélancolie que la « famille » de saint François, comme celle de saint Dominique, en était venue à suivre à rebours les traces de son père : « la pointe du pied s'appuie sur la marque du talon » (3, XII, 115-117).

Toutefois il est impossible de passer sous silence un détail assez surprenant. Dante semble faire peser également sur les deux portions de la famille franciscaine la responsabilité de ces erreurs : « Les uns, dit-il, esquivent la règle, et les autres la resserrent » (126),

1. On lira dans les *Fioretti* (ch. 26) l'histoire des brigands à qui saint François fait porter toute la collecte d'une journée.

2. C'est le thème du célèbre *Canticus creaturarum* attribué à saint François.

comme s'il eût été possible de renchérir sur l'esprit de pauvreté absolue et d'humilité parfaite qui fut celui de saint François ! Pour comprendre cette attitude du poète, on doit se rappeler que les résistances des Spirituels les entraînèrent parfois à des violences de langage qui parurent mettre en péril la discipline ecclésiastique et qui furent condamnées comme hérétiques[1] : or on a vu avec quel soin Dante s'est gardé de toute adhésion à une idée soupçonnée de porter atteinte à la pureté de la foi et à l'unité de l'Église.

II.

Dans le ciel du Soleil, où Dante a fait retentir les louanges de saint Dominique et de saint François, les âmes des élus apparues à Béatrice et au poète forment deux cercles concentriques, deux couronnes lumineuses. Ces deux séries de docteurs correspondent aux deux grands courants qui s'étaient partagé la pensée théologique et philosophique du moyen âge, les mystiques — c'est de leur groupe que s'élève la voix de saint Bonaventure — et les aristotéliciens, au nom desquels parle saint Thomas. Les juges les mieux informés ont fait ressortir la connaissance très précise et très sûre de l'œuvre de ces théologiens dont témoigne la classification adoptée par Dante[2].

Les mystiques continuaient la tradition la plus ancienne, celle des néo-platoniciens et des Pères, de

1. E. Gebhart, l'*Italie mystique*, p. 248 et suiv.
2. F. Tocco, *Le correnti del pensiero filosofico nel secolo XIII*, dans le volume *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante* (Milan, 1901), p. 178-215.

Plotin et de saint Augustin. Le fondement de leur philosophie était que la connaissance ne peut reposer ni sur les sens, qui nous trompent, ni sur la raison, qui ne nous conduit par de longs détours qu'à des conclusions incertaines et partielles; seules la vision extatique, l'intuition et la contemplation peuvent nous procurer l'intelligence directe et complète, immédiate peut-on dire, des grands mystères de l'univers et de Dieu. Dans cette vision intuitive, les théologiens mystiques attribuaient naturellement une grande importance à la grâce divine, qui développe en nous, qui crée même peut-être cette faculté d'intuition, condition de la connaissance.

Cette philosophie ne pouvait satisfaire l'ardent désir de science qui se manifesta au XIIIe siècle, sous l'influence des ouvrages d'Aristote remis en honneur grâce aux commentateurs arabes, Avicenne et Averroès. Une grande activité fut déployée pour déchiffrer ces traités, difficiles par eux-mêmes, et rendus souvent inintelligibles par plusieurs traductions successives : pour en tirer un sens plausible, on raisonnait et l'on déraisonnait à l'envi, on se perdait en distinctions et en déductions subtiles, tantôt pour concilier la pensée d'Aristote avec les Écritures et les Pères, tantôt pour séparer nettement le domaine de la foi de celui de la philosophie, et se livrer, dans ce dernier, aux plus audacieuses fantaisies. Ainsi naquit cet art tout formel du raisonnement, à grands coups de syllogismes, qui fut cultivé avec un amour et un éclat particuliers à l'université de Paris.

Voici, à titre d'exemple, un des problèmes qui préoccupèrent le plus les scolastiques ; il portait sur un point capital. Dans un de ses traités les plus obscurs, « Sur l'âme », Aristote distingue deux intelligences, l'une

active, ou « en acte », qui est extérieure à notre âme et immortelle, l'autre possible, ou « en puissance », qui a son séjour dans l'âme et qui meurt avec l'individu. Parmi les interprétations proposées de cette théorie singulière, trois sont à retenir. Celle d'Avicenne est la plus simple : l'intelligence active est celle de Dieu, qui met en nous un reflet de son esprit ; nous n'avons en propre que l'intelligence possible. Mieux au courant des doctrines péripatéticiennes, Averroès s'est aperçu que la distinction entre l' « acte » et la « puissance » est ici trop accusée ; il ne saurait être question de deux entités absolument distinctes ; une graine est une plante en puissance — ou une plante est une graine en acte —, et il est impossible d'imaginer la graine sans la plante, ou inversement. De même l'intelligence, qui est en acte en Dieu et en puissance dans l'homme, ne peut être qu'une seule et même intelligence, indivisible et immortelle.

Cette interprétation conduisait Averroès à nier l'individualité de l'intelligence et à supprimer l'argument le plus fort en faveur de l'immortalité de l'âme : cette intelligence étant impersonnelle et divine, rien ne subsistait de l'individu après la mort. Pour éviter cette redoutable conséquence, saint Thomas, tout en admettant l'unité de l'intelligence active et de l'intelligence possible, en fait l'attribut, non pas de Dieu mais de l'homme : pour lui l'intelligence possible est celle de l'enfant, qui ne sait rien mais est capable d'apprendre tout ; l'homme complètement développé, qui a acquis toutes les connaissances transmises par les générations antérieures, qui les enrichit à son tour et les transmet aux générations suivantes, est en possession de l'intelligence active. Entièrement étrangère à la pensée d'Aristote, cette interprétation avait l'avantage de se

concilier avec le spiritualisme chrétien : or c'était là, pour saint Thomas, le critérium essentiel de la vérité.

Dante était fort au courant de ces théories et de ces discussions : il fait allusion à la doctrine platonicienne des âmes superposées (2, IV, 6) et à celle d'Averroès, qui séparait de l'âme l'intelligence possible (2, XXV, 63-65), pour les repousser l'une et l'autre. L'attitude du poète, en face d'un problème comme celui-là, capital pour la foi, est celle que l'on peut attendre de son orthodoxie : il se range parmi les disciples de saint Thomas, l'ange de l'école, dont l'œuvre lui était familière au point que le commentaire philosophique du *Convivio* et de la Divine Comédie peut être fait presque tout entier avec la *Summa theologiae* et les commentaires de saint Thomas sur divers traités d'Aristote.

Entre les deux grands courants de la pensée philosophique du moyen âge, le mysticisme et ce que l'on peut appeler le rationalisme, c'est-à-dire l'interprétation raisonnée d'Aristote, Dante a opté sans hésitation pour le second. Ceci peut surprendre un instant, à cause de la facilité avec laquelle on parle du mysticisme de la poésie dantesque. L'auteur de la *Vita Nuova* et de la *Commedia* a été certes un croyant exalté, presque un visionnaire, et sa piété a bien été celle d'un mystique; mais sa science ne se serait pas accommodée d'une méthode purement intuitive ; il était plus fait pour la recherche et pour l'action que pour l'extase, et son intelligence, avide de tout comprendre, s'adaptait merveilleusement au raisonnement déductif. Sans doute, il a donné aux douze docteurs mystiques, qu'il nous présente dans le ciel du Soleil, un éclat égal aux douze docteurs aristotéliciens ; et dans les derniers chants du Paradis, lorsque la mission

de Béatrice est terminée, c'est un grand contemplatif, saint Bernard, qui obtient pour le poète, par l'intercession de Marie, la vision de l'incompréhensible Trinité (3, XXXI-XXXIII) ; mais saint Bernard était un mystique que Dante pouvait comprendre, homme d'action au besoin, comme le prouvent sa prédication de la seconde croisade et maintes pages de sa vie. Il est d'ailleurs bien digne de remarque que saint Augustin, nommé et cité plusieurs fois incidemment par Dante, ne figure pas parmi les docteurs du ciel du Soleil, et que ses écrits, si répandus au moyen âge n'ont pas laissé de traces appréciables dans la Divine Comédie ; on peut en dire autant de saint Bonaventure, porte-parole des mystiques au chant XII du Paradis, mais dont la pensée ne semble pas avoir eu d'influence profonde sur celle du poète.

C'est donc à l'égard des aristotéliciens et surtout de saint Thomas que Dante avait la plus grosse dette de reconnaissance. Mais son saint Thomas n'est pas exactement celui de l'iconographie dominicaine, dont les pieds écrasent les plus fameux hérétiques, notamment Averroès [1] ; car dans la couronne lumineuse dont il forme un fleuron, il a pour voisins Albert le Grand, son maître, et Siger de Brabant, l'un des plus célèbres averroïstes de son siècle, que le Docteur angélique désigne en termes élogieux : « C'est la flamme éternelle de Siger qui, enseignant dans la rue du Fouarre, excita l'envie par les vérités qu'il mettait en syllogismes » (3. X, 136-138).

L'œuvre et la vie de ce personnage ont été l'objet d'études approfondies et de recherches heureuses

1. J'ai ici en vue l'admirable fresque de la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, et aussi le tableau de Benozzo Gozzoli conservé au Louvre.

depuis l'élégante notice que lui consacra Gaston Paris en 1881[1]; les allusions longtemps obscures de Dante s'expliquent aujourd'hui d'une manière fort satisfaisante. Siger de Brabant fut professeur à Paris, comme le dit clairement le poète en désignant le *Vicus Straminum*, la rue du Feurre — ou du Fouarre —; là en effet se trouvaient les bâtiments, dépendant de l'Université, qui servaient aux leçons et aux discussions de la faculté des Arts[2]. En ces temps lointains, la concorde ne régnait pas toujours parmi les maîtres ni parmi les étudiants, et Siger paraît avoir été un philosophe turbulent : il avait un parti qui s'opposait à celui des dominicains, représenté par Thomas d'Aquin. Après la mort de ce dernier, en 1275, il se produisit dans l'Université une sorte de schisme sous deux recteurs rivaux, un certain Aubri et Siger; il fallut que le légat pontifical, Simon de Brion, mît fin à ce scandale en substituant un troisième recteur aux deux antagonistes, et en menaçant les fauteurs de troubles de peines sévères.

Grâce à la publication récente des œuvres de Siger[3], nous pouvons apercevoir l'origine de ces retentissants débats : ce philosophe était un averroïste convaincu;

1. Elle est contenue dans la seconde série de ses leçons sur *La poésie française au moyen âge*, Paris 1895; depuis cette publication, G. Paris avait dû déclarer qu'il en retirait presque toutes les conclusions.

2. Voir L. Liard, *L'ancienne Université de Paris*, dans la *Revue de Paris* du 1er mai 1908.

3. C. Baeumker, *Die Impossibilia des Siger de Brabant*; Münster, 1898; P. Mandonnet, *Siger de Brabant et l'Averroïsme latin au* XIIIe *siècle*; 2e édit. Louvain, 1911. Consulter les comptes rendus de ces ouvrages par F. Tocco, BSD, VI (p. 161) et VII (p. 49), et Paget Toynbee, *Dante Studies and researches* (Londres, 1902), p. 314.

il admettait la théorie de l'intelligence unique, distincte de l'âme, impersonnelle, avec ses conséquences logiques : négation de toute survivance individuelle après la mort, et, par suite, de toute sanction dans une autre vie ; il paraît avoir aussi adopté le point de vue d'après lequel foi et philosophie sont deux choses absolument distinctes, et à l'abri de cette distinction il n'a pas reculé devant les fantaisies de la sophistique la plus paradoxale. Dans son ouvrage intitulé les « Thèses impossibles » — *Impossibilia* — au nombre de six, qu'il développe en leur opposant au fur et à mesure les thèses contraires, il démontre entre autres choses que Dieu n'existe pas (I), que tout ce que nous voyons n'est qu'apparence, quelque chose comme des rêves, dont la réalité ne peut être contrôlée (II) ; que, dans les actions humaines, aucun acte n'est proprement mauvais et ne doit provoquer une défense ni encourir un châtiment (V). Il n'y a pas lieu de prendre ces fantaisies au tragique, quand on lit, à la thèse III, qu'un corps grave, auquel son point d'appui vient à manquer, ne tombe pas, et à la thèse IV que la guerre de Troie dure encore ! En réalité, ce ne sont là que les divertissements d'un dialecticien habile qui devait éblouir et transporter d'admiration les écoliers de ce temps-là. Seulement le jeu présentait quelque danger : les défenseurs de l'orthodoxie s'inquiétèrent. En 1270, saint Thomas réfuta la théorie de Siger sur l'intelligence possible ; et la même année, l'évêque de Paris fit condamner treize propositions professées par divers maîtres de l'Université de Paris ; sept ans plus tard, le nombre des propositions condamnées s'éleva à deux cent dix-neuf. Siger, qui se trouvait alors à Liège, fut cité à comparaître, en novembre 1277, devant le dominicain Simon du Val,

« inspecteur général de la foi pour la province de France ».

D'autre part, une allusion assez obscure contenue dans le poème de « la Fleur » — résumé du *Roman de la Rose* par un Florentin en qui l'on a proposé de reconnaître Dante[1] — nous apprend que Siger mourut « par le glaive », victime de l'hypocrisie religieuse, à Orvieto, où se trouvait la cour pontificale [2]; or le pape Martin IV séjourna plusieurs fois dans cette ville entre 1281 et 1284. Le brillant professeur avait-il donc été condamné et mis à mort pour hérésie? Mais les hérétiques étaient soumis à la peine du feu, non du glaive ; et d'ailleurs, comment Dante aurait-il ouvert son Paradis à ce rebelle? Comment l'aurait-il fait glorifier par la bouche de saint Thomas pour avoir « mérité l'envie par des syllogismes véridiques »[3]? Quelques lignes retrouvées dans une vieille chronique du Brabant dissipent enfin ce mystère : Siger s'était rendu librement auprès du pape à Orvieto ; mais peu après son arrivée dans cette ville, un clerc le frappa, dans un accès de folie. Peut-être ce clerc déséquilibré passait-il pour avoir été fanatisé par les moines ennemis de Siger, ce qui expliquerait l'allusion contenue dans « la Fleur » à l'hypocrisie de Faux-Semblant? Peut-être aussi Siger eut-il une agonie longue et cruelle? Cette circonstance rendrait compte des « grandes douleurs » dont parle le même poète, et peut-être de la lenteur avec laquelle, selon Dante, la mort vint le délivrer (3, X, 134-135).

Au reste nous ignorons si Dante connut directement

1, Voir ci-après, IIe partie, p. 129 et suiv.
2. *Il Fiore*, sonnet 92.
3. Dans cette hypothèse, c'est ainsi que l'on traduisait «*Sillogizzò invidiosi veri* » (3, X, 138).

les œuvres de Siger[1] ; peut-être n'en jugea-t-il que sur sa très grande réputation de dialecticien ; il pouvait donc sans inconvenance mettre côte à côte, dans son Paradis, Siger et saint Thomas : au sein de la béatitude, les âmes s'élèvent au-dessus des divergences passagères auxquelles, dans la vie, les hommes attachent souvent trop de valeur. Quelques propositions de saint Thomas ne furent-elles pas aussi frappées dans la condamnation de 1277 ? Mais, dans le ciel du Soleil, rien de tout cela ne compte plus : le souvenir de ces misérables querelles s'évanouit, et il ne reste plus que l'amour de la science, la noblesse de l'intelligence, l'exercice incessant de la raison, qui rapprochent en une fraternité glorieuse tous ceux qui ont cherché la vérité. Artisan de syllogismes surprenants et admirables[2], Siger avait bien mérité de la philosophie, dont il avait perfectionné l'instrument favori.

Il n'en reste pas moins que Dante a été inspiré sur ce point par un esprit de tolérance remarquable : orthodoxe rigide en matière de foi, il fait preuve dans le domaine de la science d'une grande largeur d'idées, lorsqu'il groupe côte à côte tous les bons ouvriers de la pensée, averroïstes et thomistes, platoniciens et mystiques, sans distinction, et lorsqu'il étend sa miséricorde chrétienne aux maîtres de la sagesse antique : seul Épicure est la proie du feu d'enfer ; mais le poète n'a pu se résigner à damner ni Platon, ni Aristote, ni même Démocrite (1, IV, 130 et suiv.) ; il les a placés, avec tous les grands hommes étrangers au christia-

1. C'est aller un peu loin que d'affirmer que Dante n'en avait sûrement rien lu (Ch. V. Langlois, *Questions d'histoire et d'enseignement*, 1902, p. 70).

2. C'est ainsi qu'il y a lieu d'interpréter le mot *invidiosi* de Dante : qui excitent l'envie par leur perfection.

nisme, dans la région privilégiée du Limbe, où le seul châtiment est d'être privé de la vue de Dieu ; encore le « noble château » où sont groupées toutes ces gloires de l'humanité est-il une oasis lumineuse et paradisiaque, située au bord, presque en dehors, du gouffre infernal ; et l'on y voit Saladin non loin de Brutus l'Ancien et de Lucrèce, comme Avicenne et Averroès s'y tiennent à la suite d'Aristote, d'Euclide, de Sénèque et d'Hippocrate.

C'est en cela, et en cela seulement, que consistent l'originalité de Dante et la nouveauté de son attitude en face des problèmes théologiques et philosophiques : cette largeur de vues, cette insatiable curiosité d'esprit, cet amour de la science, où notre âme trouve la satisfaction suprême de ses aspirations et la plus haute forme du bonheur (*Cnv.* I, 1), sont des traits qui détachent fortement Dante de sa génération, et font de lui l'initiateur d'un renouveau intellectuel, que rien n'annonçait si proche au moment où il venait au monde.

III

Au point de vue littéraire même, il ne semblait pas que l'Italie fût prête à produire une œuvre aussi profondément humaine et aussi parfaitement belle que la Divine Comédie. Tout entière à ses trafics et à ses luttes intestines, Florence ne manifestait aucun zèle pour l'étude de la poésie, n'ouvrait aucune école, ne s'attachait aucun maître fameux, alors qu'Arezzo et Sienne, pour ne pas sortir de Toscane, s'engageaient dans cette voie dès le milieu du XIIIe siècle ; aussi les Florentins, d'ailleurs si bien doués, étaient-ils restés

fort ignorants. Le compilateur anonyme du *Novellino*, compatriote et contemporain de Dante, fidèle interprète des idées et des goûts du peuple et de la bourgeoisie, commence intrépidement un de ses contes en déclarant que « Socrate fut un fameux philosophe de Rome », pour en venir à parler d'une ambassade que les Grecs auraient envoyée aux Romains sur les conseils du soudan d'Égypte[1] ! Le seul poète latin qui eût conservé une popularité réelle était Virgile, mais combien sa physionomie n'était-elle pas altérée ! Les théologiens voyaient en lui, à cause du début de sa quatrième églogue, un prophète de la naissance du Christ, et la légende populaire l'avait transformé en un simple sorcier [2]. Ovide était fort goûté pour ses *Métamorphoses*, ses *Héroïdes*, et surtout pour son *Art d'aimer*, dont la traduction obtenait le plus vif succès; mais c'était une lecture profane et frivole, qui ne contenait pas le germe d'une littérature nouvelle. Ainsi dans cette Italie, où le souvenir de la gloire et de la puissance romaines joua un si grand rôle politique, où les lettrés ne laissèrent jamais s'éteindre complètement les traditions qui les rattachaient à Rome, à travers les Pères, les juristes, les docteurs[3], on ne conservait qu'une intelligence limitée, médiocre, de la poésie et de la pensée anciennes.

L'esprit de Dante ne pouvait donc être façonné par l'art classique ; sans doute il reçut les encouragements et les conseils d'un homme qui fut moins un professeur qu'un vulgarisateur, Brunetto Latini, traducteur de la

1. *Novellino* (texte Gualteruzzi), LXI.

2. Voir D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo,* Florence, 1896.

3. F. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo* ; Milan, 1899.

Rhétorique à Herennius, et de qui G. Villani dit : « C'est lui qui le premier dégrossit les Florentins, et leur apprit à bien parler. » La vérité est pourtant que Dante acquit par son seul labeur personnel la connaissance, d'ailleurs incomplète, de l'antiquité dont témoigne son poème ; c'est à son seul génie qu'il est redevable de la création de son Virgile, personnage si humain, si noble et si affectueux à la fois, qu'il a conçu grâce au « grand amour » au moins autant qu'à « la longue étude » avec lesquels le Florentin avait médité sur l'œuvre du Mantouan (1, I, 83). Et cet effort pour entrer en communion intime avec la personnalité de Virgile ne put être réalisé du jour au lendemain : ce fut l'œuvre de la maturité de Dante, et d'ailleurs ce n'est pas grâce à ce contact avec l'antiquité ressaisie que son génie s'est éveillé. Ses premiers vers, d'une dizaine d'années antérieurs à ses lectures classiques, dérivent directement d'une influence purement médiévale, celle des troubadours de Provence et de leurs imitateurs italiens.

La prédominance de l'influence française et provençale sur les premiers essais en langue vulgaire est un des traits essentiels de la littérature italienne du XIIIe siècle[1]. Il existait sans nul doute, dès cette époque, une poésie lyrique populaire ; mais nous n'en avons rien conservé ; Dante n'en parle pas, et assurément il ne lui doit à peu près rien. Les œuvres françaises alors fort goûtées en Italie étaient de deux sortes : les romans et les ouvrages didactiques ; Dante n'a pas manqué

1. La question ne saurait être résumée à cette place dans son ensemble, et je renvoie à l'exposé, déjà très bref, que j'en ai donné dans les premiers chapitres de ma *Littérature italienne* ; je ne signalerai ici que les précédents de la poésie dantesque mentionnés par Dante lui-même.

de mettre les aventures troublantes de Lancelot du Lac, de la reine Guenièvre et du perfide Galéhaut entre les mains de Françoise de Rimini (1, V, 127-137), et dans un passage de son traité sur le langage vulgaire, il déclare que la langue d'oïl doit la préférence dont elle jouit, même en Italie, pour les récits en prose et les traités didactiques[1], à son agrément et à sa large diffusion (DVE, I, 10) — jugement courant parmi les Italiens de ce temps, car on le retrouve tel quel chez plusieurs écrivains contemporains. D'ailleurs la poésie française avait aussi franchi les Alpes, non seulement avec ses chansons de geste, mais encore avec le *Roman de la Rose* dont, pendant des siècles, le succès fut inépuisable[2]. Dante le connut-il, et en tira-t-il quelque inspiration? La réponse serait aisée si l'on pouvait affirmer que le poème en sonnets de « la Fleur » est de lui ; du moins reste-t-il acquis que ce résumé de l'œuvre française est d'un Florentin et remonte à la fin du XIIIe siècle.

L'influence des troubadours provençaux offre beaucoup plus d'intérêt au point de vue des premiers essais poétiques de Dante. On sait que dès le XIIe siècle, les cours féodales du Limousin, du Languedoc et de la Provence avaient vu naître et se développer une poésie ingénieuse, subtile, brillante, musicale, tantôt sensuelle et tantôt empreinte du plus pur spiritualisme,

1. Outre le *Livre du Trésor* de B. Latini, il faut citer la compilation des romans de la Table Ronde par Rusticien de Pise et sa rédaction des voyages de Marco Polo, le *Régime du Corps* du médecin Aldobrando de Sienne, la *Chronique* du Vénitien Martino da Canale, etc... Voir le mémoire de M. P. Meyer sur la *Langue française en Italie* dans les *Atti del Congresso storico di Roma*, aprile 1903, t. IV, p. 61 (1904).

2. L. F. Benedetto, *Il « Roman de la Rose » e la letteratura italiana »*. Halle, 1910.

qui exaltait le charme souverain des dames, auxquelles leurs humbles serviteurs rendaient un véritable culte. Les variations exécutées par les troubadours sur ce thème les conduisirent assez vite à une poésie conventionnelle, qui ne se gardait de la monotonie qu'en multipliant, avec une incontestable virtuosité, les artifices d'une forme harmonieuse et savante, à laquelle il semblait qu'une obscurité voulue dût ajouter un nouvel attrait. Lorsque, au début du XIIIe siècle, les persécutions dirigées contre les albigeois étouffèrent l'aimable civilisation à peine éclose dans le sud de la France, les troubadours portèrent leurs chansons ailleurs : beaucoup passèrent en Italie, où ils reçurent l'accueil le plus flatteur, du Montferrat jusqu'à la Sicile. Les poésies des Provençaux furent vivement goûtées de tout ce qu'il y avait de cultivé dans la péninsule, et Dante laisse voir qu'il connaissait bien leur répertoire ; il cite une douzaine de leurs pièces, et, parmi les personnages de la Divine Comédie, figurent plusieurs de ces artisans de « rimes précieuses ».

Celui d'entre eux qui fait l'apparition de beaucoup la plus saisissante est Bertrand de Born, sire de Hautefort en Périgord, qui se promène dans la neuvième fosse du huitième cercle de l'Enfer, parmi les « semeurs de discorde », portant à la main sa tête coupée, à l'aide de laquelle il se dirige, comme s'il s'éclairait d'une lanterne. Il passait pour avoir poussé à la rébellion le prince Henry, « le jeune roi », contre le roi d'Angleterre Henry II, son père, (1, XXVIII, 118 et suiv.); mais Dante estimait aussi son talent de poète, surtout dans le genre belliqueux (DVE, II, 2). Au ciel de Vénus, l'amoureux Folquet de Marseille, devenu moine cistercien, puis évêque de Toulouse, jouit des délices du Paradis grâce au zèle qu'il déploya dans la

croisade contre les albigeois (3, IX). Mais de tous ces troubadours, celui que Dante exalte le plus, comme l'artiste accompli, rompu à toutes les difficultés, initié à tous les mystères d'une poétique savante et compliquée, est Arnaud Daniel, de Ribérac ; sur l'avant-dernière terrasse du Purgatoire, il expie le péché de luxure, et interpellé par Dante, il lui répond en provençal; avec Giraut de Borneil, il avait été le poète le plus célèbre de la fin du XII[e] siècle, et Dante, qui connaissait également bien les œuvres de l'un et de l'autre, préférait la manière obscure et artificieuse d'A. Daniel au style plus aimable, mais à son gré trop facile, du Limousin (2, XXVI, 118-120) ; Pétrarque, un peu plus tard, partagea cet avis[1].

Les Italiens ne se bornèrent pas à connaître, à admirer, à étudier la poésie provençale : ils la cultivèrent. Le XIII[e] siècle a vu paraître une pléiade de troubadours italiens, dont le plus fameux, grâce surtout à un épisode célèbre du Purgatoire, est Sordello, natif de Goito près de Mantoue (2, VI). Le rôle que Dante lui a confié, et qui appartient strictement à l'étude de la Divine Comédie[2], semble lui être échu en raison d'une vigoureuse satire politique qu'il avait composée sur la mort d'un seigneur de Provence, Blacatz, son ami et son protecteur. Mais cette poésie en langue étrangère pouvait difficilement acquérir un développement original, même dans la région du Nord où elle s'acclimata le mieux ; aussi vers le même temps, à l'extrême Sud, une tentative autrement intéressante et féconde fut-elle faite pour reprendre, dans la langue de l'Italie, les thèmes et les développements des trou-

1. *Trionfo d'Amore*, IV, 40-42.
2. Voir ci-après, III[e] partie, 260.

badours. La cour de Frédéric II fut, entre 1220 et 1250, le berceau de la poésie italienne.

L'influence de cet homme prodigieux se retrouve, au début du XIIIe siècle, dans tous les domaines, politique, philosophique et scientifique — car il consulta la sagesse des Arabes et celle des Juifs sur les plus graves mystères de la nature et c'est lui qui fonda l'école de Salerne — poétique enfin, car il s'exerça lui-même au jeu nouveau d'entre-croiser des rimes italiennes à l'exemple des Provençaux. Les plus grands personnages de sa cour, son chancelier Piero della Vigna, son fils Enzo, roi de Sardaigne, des notaires, comme Jacopo da Lentini, des juges, comme Guido della Colonna, et des chevaliers s'évertuèrent à célébrer les charmes de « Madonna », à déplorer sa froideur, et à soupirer dans les règles. Mais il est juste d'ajouter que cette reproduction conventionnelle et presque mécanique de thèmes consacrés était rehaussée et rafraîchie, au moins chez quelques rimeurs, par certains emprunts à la poésie populaire, plus spontanée et plus naïve, d'allure plus libre et plus franche. Telle fut, suivant l'expression consacrée, l' « école silicienne ». Ce n'est pas que tous ces poètes fussent nés dans la grande île, ou qu'ils aient manié le pur dialecte de Palerme ou de Messine — plusieurs venaient de l'Italie centrale et méridionale, et leur langue, où dominent les caractères des provinces du Sud, s'efforce pourtant d'acquérir une certaine dignité, une noblesse à laquelle les patois ne pouvaient prétendre ; mais, suivant la remarque de Dante, comme la Sicile était alors le séjour d'un grand prince, « il est arrivé que toute la poésie de nos prédécesseurs a été appelée sicilienne, nom que nous lui conservons, et qu'il n'appartiendra pas à la postérité de lui enlever » (DVE, I 12).

La mort inopinée de Frédéric II, en 1250, seize ans plus tard celle de Manfred qui s'efforça de continuer les traditions paternelles, n'empêchèrent pas l'œuvre entreprise de se répandre et de prospérer : la poésie sicilienne trouva surtout asile en Toscane, où elle eut pour principal représentant l'artificieux Guittone d'Arezzo; mais ce pesant rimeur ne sut guère tempérer son imitation des Provençaux que par un ton pédantesque et doctrinaire qui n'était pas un progrès décisif. Dante était fort au courant de tous ces essais poétiques, il en reconnaissait l'importance au point de vue du développement de la littérature naissante, sans nourrir pourtant de grandes illusions quant à leur valeur absolue. A un poète lucquois de cette école, Bonagiunta Orbicciani, rencontré sur la sixième terrasse du Purgatoire, il a fait dire que ce qui avait manqué à tous ces rimeurs, depuis le « notaire de Lentini », le chef du premier groupe sicilien, jusqu'à Guittone, le chef du groupe toscan, c'était d'écrire sous la dictée de leur cœur (2, XXIV, 52-60) ; et Dante n'a pas manqué une occasion de rabaisser le prétentieux rimeur d'Arezzo (2, XXVI, 124-126).

Un pas décisif fut accompli le jour où un disciple de Guittone, le bolonais Guido Guinizelli, esprit plus fin, plus distingué, eut l'inspiration géniale de faire servir cette poésie conventionnelle, ce formalisme savant et vide à l'expression d'idées et de sentiments sincères. Ces perfections divines, mais froides, d'une dame irréelle, ces langueurs d'amoureux exemplaires, mais indéfiniment transis, ne pouvaient-elles devenir l'expression allégorique de l'idéal de beauté, de bonté, de perfection morale, de science absolue auquel tend incessamment l'humanité? La culture philosophique dont était pourvu le Bolonais était plus

que suffisante pour jeter les bases de cette conception symbolique très neuve de la poésie amoureuse ; et il composa sur le thème de l'identité de l'Amour et de la noblesse du cœur une « canzone », plusieurs fois citée par Dante, qui fut le point de départ de la nouvelle école florentine d'où sortit la *Vita Nuova*. Aussi, lorsque le poète rencontre Guido Guinizelli au sommet du Purgatoire, derrière le même mur de flammes qu'Arnaud Daniel, il le salue avec émotion du nom de « Père » ! — père de tous ceux qui ont su associer dans leurs vers d'amour la douceur de l'inspiration au charme de la forme (2, XXVI, 97-99) ; pour lui, Guinizelli était « le grand Guido » (DVE, I, 15) et « le Sage » par excellence (VN, sonn. 10).

Telles sont les traditions littéraires, tels sont les modèles poétiques que Dante méditait au moment où s'éveilla sa sensibilité artistique. Certes, aucune œuvre maîtresse n'avait encore vu le jour ; le poème qui allait consacrer avec éclat la puissance expressive de la langue italienne ne paraissait pas encore près de naître ; mais l'activité était grande, du nord au sud de la péninsule, beaucoup plus grande que ne le laissent entrevoir ces quelques pages, et au témoignage de Dante lui-même, celui-ci avait eu des précurseurs, des maîtres, dont l'art avait, dans une certaine mesure, déterminé le sien. Loin de diminuer son mérite, cette constatation ne peut que mieux faire éclater la force prodigieuse de son génie ; si son œuvre ne fut pas une création *ex nihilo*, un pur miracle, elle apparaît comme un organisme merveilleusement riche, varié, souple, lumineux, animé par une pensée profonde, qui vient se substituer à une série d'essais timides et dispersés.

Envisageons d'un peu plus haut encore la période préparatoire analysée dans ces premiers chapitres, ce

« milieu historique » décrit par le poète, et dont sa personnalité reçut la première empreinte. La venue de Dante ne nous paraîtra plus aussi extraordinaire, si nous songeons aux symptômes de vitalité nouvelle qui se manifestaient dans toutes les branches de l'activité humaine en Italie : prospérité économique, essor politique, réveil du pur esprit chrétien avec saint François, de l'esprit philosophique avec les commentateurs d'Aristote, curiosité scientifique et naissance de la poésie italienne à la cour de Frédéric II. Le XIIIe siècle fut vraiment comme le printemps de la vie italienne, printemps agité, orageux, où une sève abondante circule dans tous les organes récemment constitués, et prépare l'éblouissant été de la Renaissance. On vivait alors en Italie, à Florence, avec une intensité qui s'est traduite trop souvent par des convulsions redoutables, mais d'où prit son essor le plus beau génie que le moyen âge ait produit, le génie de l'homme qui semblait être né tout exprès pour exprimer en vers impérissables la poésie d'une époque faite de contrastes violents, de luttes sans pitié et d'enthousiasmes sublimes.

DEUXIÈME PARTIE

L'HOMME

CHAPITRE PREMIER

ENFANCE ET JEUNESSE DE DANTE.

I

Le trisaïeul du poète, Cacciaguida, est le plus ancien de ses ascendants que Dante ait rappelé : engagé, à la suite de Conrad III, dans une expédition contre les infidèles, selon toute apparence la croisade de 1147, il avait été armé chevalier par cet empereur, et était mort en combattant pour la foi ; aussi a-t-il pris place dans le ciel de Mars réservé aux soldats du Christ, à Charlemagne, à Roland, à Godefroy de Bouillon (3, XV, 139-148). Sa famille habitait au cœur de Florence, sur le côté de la place centrale où commençait le quartier de la porte Saint-Pierre (3, XVI, 40-42). Dante n'en dit pas davantage, car, fait-il déclarer à Cacciaguida, « en ce qui concerne nos origines, il est plus honnête de garder le silence » (43-45), paroles sibyllines qui reviennent peut-être simplement à dire que Dante ne savait lui-même rien de plus sur ce point[1]. Il n'était assurément pas d'une extraction dont il eût à rougir,

1. Fr. d'Ovidio, *Studi sulla Divina Commedia* (Milan 1901), p. 509.

ni d'un sang assez noble pour que sa modestie lui imposât de n'en point parler. Autant qu'on en peut juger sa famille n'était ni d'origine féodale ni d'origine rurale, elle appartenait à ce noyau primitif de la population florentine qui se sentait profondément latine et se piquait d'être romaine, sorte de grande bourgeoisie qui, du XIIe au XIIIe siècle, se poussa au premier rang après la noblesse féodale.

Le pur Florentin qu'était Cacciaguida avait épousé une Lombarde, et c'est de la vallée du Pô que celle-ci avait apporté le nom sous lequel on désigna la branche d'où devait descendre Dante (3, XV, 91-92 et 137-138), c'est-à-dire qu'un des fils qu'elle donna à Cacciaguida s'appela « Alighiero », nom probablement usuel dans sa famille, et qui allait acquérir, à Florence, une gloire sans égale[1]. Cet Alighiero épousa, au témoignage d'un fils de Dante, une fille de Bellincion Berti, représenté dans la Divine Comédie comme le type accompli du grand bourgeois florentin du XIIe siècle (voir p. 41), et eut d'elle au moins deux fils, un Bello, c'est-à-dire Gabriello, dont les descendants gardèrent le nom de « Del Bello », et un Bellincione qui transmit à l'un de ses fils le nom de son père, Alighiero ; c'est de celui-ci que devait naître le poète, dont le nom, dans le latin du temps, fut donc « Dantes Aligherii ».

Depuis le premier Alighiero, la famille avait quitté

1. Les formes les plus anciennes de ce nom, en latin, sont *Alagherius* ou *Alegherius*, auxquelles correspondaient en florentin Alaghiero et Aleghiero, d'où, par une altération à peine sensible, on passa à la forme Alighiero. Quelques biographes anciens et plusieurs modernes ont confondu ce nom avec Aldighieri, forme assez fréquente alors en Lombardie et en Toscane, mais sans aucun rapport avec le nom du poète ; voir M. Scherillo, *Il cognome Alighieri* (dans *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, Turin. 1896).

la demeure, voisine du marché, où avait été élevé Cacciaguida avec ses frères Moronto et Eliseo (3, XV, 136), et s'était établie un peu plus à l'est, entre le Corso et la Badia, près de l'église San Martino del Vescovo. C'est un des coins de Florence que la pioche des démolisseurs a le moins dénaturés : devant l'église se voit encore une petite place dominée à l'est par une grosse tour carrée, qui a dû peu changer depuis le XIIIe siècle, sauf en ce qu'elle a été raccourcie, et de l'autre côté de l'étroite rue qui longe cette tour, une vieille maison a longtemps porté une inscription affirmant que Dante était né là. A la vérité, ce n'est qu'un débris minime, et sans doute assez modifié, des constructions plus vastes que les Del Bello et les Alighieri occupèrent au XIIIe siècle. Tout récemment, les édiles florentins ont rendu son aspect médiéval à ce groupe de vieilles maisons auquel adhère la prétendue « Casa di Dante », et, plus prudemment, une inscription nouvelle avertit le passant qu'à cette place habitaient les ancêtres du poète.

Ce qui est hors de doute, c'est que Dante est bien né à Florence même, car il l'a déclaré à maintes reprises, en termes formels (1, XXIII, 94-95), et la date de sa naissance, 1265, ne saurait non plus être contestée. En dehors de certaines données chronologiques fournies par le poète lui-même, Giovanni Villani dit qu'il mourut en septembre 1321, à Ravenne, à l'âge de cinquante-six ans ; et Boccace donne une indication plus précise encore : un notaire de Ravenne, ser Piero Giardini, ami de Dante, et qui l'assista à son lit de mort, reçut de lui la déclaration qu'il dépassait alors sa cinquante-sixième année de tout le temps qui s'était écoulé depuis le mois de mai précédent, — cela revient à dire qu'il était né à la fin de mai 1265. Sans

doute, le témoignage de Boccace a été souvent tenu pour suspect; cependant, lorsqu'il cite ses autorités, il y a lieu de le prendre en sérieuse considération; or, ce Piero Giardini a réellement existé: on a des actes rédigés par lui jusqu'en 1348, et Boccace, qui se rendit pour la première fois à Ravenne en 1346, ne manqua certainement pas d'interroger alors ceux qui avaient connu le grand Florentin. D'autre part, un acte public nous apprend qu'en 1283, Dante atteignait sa majorité, laquelle, à Florence, était fixée à dix-huit ans pour les orphelins. Tout concorde donc à souhait[1].

Cependant une difficulté a été soulevée, qu'il ne faut pas dissimuler. Après la défaite de Montaperti (1260), les Guelfes avaient quitté Florence sans même attendre le retour des vainqueurs, et s'étaient refugiés d'abord à Lucques, puis à Bologne, accomplissant à travers l'Apennin, dans sa partie la plus sauvage, avec femmes et enfants, un long voyage, douloureux et meurtrier, et ils ne revirent Florence qu'à la fin de 1266. Si donc la famille de Dante avait été exilée de 1260 à 1266, comme tendrait à le faire croire un propos mis dans la bouche de Farinata (1, X, 42 et 46-48), de deux choses l'une: ou bien le poète n'est pas né pendant cette période, ou bien il est né hors de Florence. L'objection cependant n'est pas aussi grave qu'elle semble d'abord. En parlant de ses « ancêtres » (42), Dante ne désignait pas nécessairement ses père et mère; tel membre de sa famille, son propre oncle Brunetto, qui, à Montaperti, occupait un poste d'honneur, autour du « Carroccio » de la commune, avait été suffisamment mêlé aux luttes contre les Gibelins pour justifier le propos de Farinata; Alighiero lui-

1. Voir d'ailleurs 3, XXII, 112-117.

même avait pu rester tranquillement à Florence. Il ne faut pas oublier que tout le peuple avait des sympathies guelfes : il ne s'était pourtant pas exilé en masse. Les « fuorusciti » de 1260 furent seulement les « Grands » hostiles aux Uberti et à la politique impériale, et les quelques bourgeois qui jouaient déjà un rôle dans le gouvernement de la commune,

Alighiero n'était certainement pas de ceux-là ; ce fut, selon toute apparence, un personnage effacé, peut-être médiocre, dont Boccace disait déjà malicieusement qu'on ne citait de lui qu'une action d'éclat, qui était d'avoir engendré son fils. Non seulement nous ne savons rien de lui, mais le silence de Dante, si complaisant à parler de Cacciaguida, si prompt même à rappeler que son bisaïeul, le premier Alighiero, était sujet au péché d'orgueil (3, XV, 92-3), est assez impressionnant. Il y a même quelque chose de plus grave que ce silence. Nous avons conservé six sonnets d'une correspondance extrêmement injurieuse, que Dante échangea avec un de ses contemporains, Forese Donati. Le détail des accusations contenues dans cette curieuse polémique est pour nous presque inintelligible, car les deux adversaires procèdent par allusions obscures, en un argot dont la clé nous manque. Nous en saisissons cependant assez pour être sûrs de l'intention infamante des sonnets alternés, où le père de Dante est mentionné à deux reprises. A l'insinuation qu'on n'était pas bien fixé sur la question de savoir de qui Forese était le fils, celui-ci riposte : « Pour toi, on s'aperçoit que tu es le fils d'Alighiero ; cela se voit à la façon dont tu as tiré vengeance de l'affront qui lui avait été fait... Belle méthode, et bel exemple ! Plus on te roue de coups, plus tu te déclares l'ami et le frère

des gens[1] ! » De quel affront, de quelle vengeance est-il question? Nous l'ignorons ; mais il faut que ces imputations aient embarrassé Dante pour que, dans sa riposte, il n'ait pas relevé l'outrage avec la vivacité que l'on pouvait attendre de sa nature passionnée[2].

Une histoire de vengeance inassouvie, avec une allusion, très claire cette fois, à la honte qu'encouraient de ce chef Dante et les siens, inspire un court épisode de l'Enfer : le poète y introduit un cousin germain de son père, Geri del Bello, qui s'était fait une spécialité de semer la zizanie parmi les gens. Mêlé à une série de violences, il finit par succomber sous le poignard de ses ennemis, lorsque Dante était tout enfant, et en 1300, il n'était pas encore vengé : aussi, voyant passer son jeune parent à travers l'enfer, lui lance-t-il un regard terrible, chargé de reproche et de colère ; Dante ne peut se défendre d'un sentiment de pitié pour cette âme inquiète et inapaisée, tourmentée par l'attente prolongée de sa vengeance (1, XXIX, 25-36).

Tels sont les seuls souvenirs de la famille du poète que les œuvres de Dante ou les archives nous aient conservés. De sa mère nous ne savons que son prénom, Bella ; si, comme on l'a supposé, elle était fille de Durante di Scolaio degli Abati, ce détail expliquerait le prénom qui fut donné à son fils, car Dante est très pro-

1. L'interprétation la plus récente de cette polémique, depuis celle de M. Isidoro del Lungo (*Dante nei tempi di Dante*, 1888) a été donnée par M. Fr. Torraca dans la *Biblioteca delle Scuole italiane*, juin-juillet 1904 (et *Atti dell' Accademia Pontaniana*, t. XXXIII) ; Cf. BSD, t. XI, p. 289.

2. L'autre allusion, plus obscure encore, à Alighiero a fait penser au plus récent biographe de Dante (N. Zingarelli, *La vita di Dante in compendio*, 1905, p. 5) que le père du poète avait été condamné pour hérésie, hypothèse insuffisamment justifiée.

bablement une abréviation de Durante. D'ailleurs, il faut bien prendre garde qu'il ne s'agit pas ici d'une de ces appellations familières qui se substituent, seulement dans l'intimité, au prénom cérémonieux et officiel. Ces abréviations étaient courantes dans l'ancienne Florence, mais elles constituaient de véritables noms, qui faisaient oublier entièrement la forme complète d'où ils dérivaient ; il en fut ainsi pour Dante, qui, dans les actes publics contemporains, n'apparaît jamais que sous ce nom[1].

L'enfance du grand poète ne dut pas être gaie. De bonne heure il perdit sa mère, dont il semble n'avoir conservé aucun souvenir[2]. Son père, qui se remaria peu après, mourut lui-même avant que Dante eût dix-huit ans. Il grandit donc avec des frères et des sœurs, dont il n'a pas parlé[3], en un intérieur familial modeste ; il y eut dans la jeunesse de Dante tel moment où il connut peut-être la gêne. C'est ce qui résulte des sonnets injurieux échangés avec Forese, même en tenant compte des exagérations manifestes que comportait cet assaut d'invectives[4] : « Avant de me reprocher ma pauvreté, va te faire habiller toi-même à San Gallo — où l'on distribue des vêtements aux mendiants, — car, à te voir l'hiver passé claquer des dents sous tes frusques en loques, tes amis étaient émus de com-

1. M. Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante* (1896), p. 44 et suiv., et sur la parenté des prénoms Dante et Durante p. 60 et suiv.

2. Dante fait plusieurs allusions à l'amour maternel, non à sa mère, ce qui est fort différent ; le seul vers qui la désigne est une exclamation de Virgile (1, VIII, 45), laquelle d'ailleurs répète un verset de saint Luc (XI, 27).

3. Une sœur est mentionnée dans la *Vita Nuova*, c. 23.

4. Je suis l'interprétation de V. Rossi (BSD, XI, p. 290-293) en la paraphrasant.

passion. Il est vrai que tes frères et tes sœurs te donnent de quoi manger ; mais il faudra bien que tu finisses par te réfugier à l'hôpital des Pinti, et déjà je crois voir, parmi ces pauvres diables attablés trois par trois, la table où l'Alighieri sera le troisième ! »

De bonne heure la meilleure consolation du jeune homme dut être l'étude. Florence, comme on l'a vu, n'était pas encore à cet égard une des villes les mieux pourvues d'Italie (p. 75), et Dante ne put guère y apprendre que la grammaire, c'est-à-dire les éléments du latin médiéval; lorsqu'il essaya de lire, à vingt-cinq ans, la *Consolation* de Boèce et le *De amicitia* de Cicéron, il dut se convaincre qu'il n'y comprenait presque rien, et qu'il lui fallait faire un grand effort pour venir à bout de la lecture d'un texte classique. Mais il y eut un homme qui encouragea Dante et le dirigea dans une voie où il trouvait si peu de secours, ce fut ce Brunetto Latini, dont Villani nous a dit qu'il fut le premier à « dégrossir » les Florentins. Beaucoup plus âgé que Dante, — lorsqu'il mourut, à quatre-vingt-cinq ans environ, le jeune poète atteignait au plus la trentaine, — ce fut moins un maître qu'un ami, un conseiller paternel, qui eut le mérite de reconnaître son génie naissant, et qui sut gagner sa confiance et son cœur. Un épisode de l'Enfer peint en quelques traits charmants leur affection mutuelle (1, XV, 56-60 79-87) : le vieillard couve d'un regard attendri le jeune homme dont il avait pressenti et stimulé la vocation poétique ; le disciple proteste qu'il porte toujours gravée dans sa mémoire la chère physionomie paternelle de celui qui lui enseigna comment l'homme conquiert l'immortalité.

Ce dernier propos n'oblige nullement à penser que Brunetto fût à un degré quelconque professeur de

belles-lettres. En sa qualité de notaire, il remplit diverses fonctions publiques, et fut notamment chargé d'une ambassade en Castille, en 1260. Comme il franchissait les Pyrénées par la gorge épique de Roncevaux pour repasser en France, un étudiant qui venait de Bologne lui apprit la victoire des Gibelins à Montaperti et l'exil des Guelfes. Brunetto attendit en France l'heure de pouvoir rentrer à Florence, et composa alors, en français, sa grande encyclopédie historique et scientifique, le « Livre du Trésor »; durant le même temps, et presque sous le même titre (*Tesoro* ou *Tesoretto*), il écrivit en italien un poème didactique et moral, en forme de voyage allégorique. Bien que Dante le juge assez sévèrement sous le rapport du style, qui lui paraît trop dialectal (DVE, I, 13), il put beaucoup apprendre de Brunetto : il lui dut par exemple des renseignements sur la littérature ancienne, bon nombre de notions scientifiques, et aussi le goût de cette littérature didactique et allégorique qui triomphait alors en France, et s'implantait en Toscane.

Peu à peu aussi la conception toute spirituelle et philosophique de l'amour, inaugurée par Guido Guinizelli, entrait en lutte, à Florence, avec le style plus sensuel et conventionnel des Provençaux et des Siciliens. Chez aucun des précurseurs de Dante, cette influence du poète bolonais n'est aussi sensible que chez Chiaro Davanzati; dans son œuvre, on a pu glaner toute une série de vers qui reprennent certains motifs déjà traités par Guinizelli, et l'on pense par avance aux pièces les plus connues de Dante : Chiaro Davanzati décrit notamment les merveilleux effets de la beauté de sa dame, qui ramène la paix, la joie, l'humilité et le repentir partout où elle se montre.

Mais une personnalité poétique plus accusée apparut à Florence avec Guido Cavalcanti, le « premier ami » de Dante, plus âgé que lui de quelques années. Sa physionomie un peu hautaine, dédaigneuse du vulgaire et des succès faciles, méditative et volontiers mélancolique, est une des plus attachantes de toutes celles qui encadrent la figure de Dante pendant sa jeunesse. Sa poésie la plus célèbre, et d'ailleurs aujourd'hui parfaitement illisible, est une « canzone » sur la nature de l'amour et ses effets, où se révèle une culture philosophique beaucoup plus étendue et profonde que chez Guinizelli ; et cette métaphysique amoureuse se développe en strophes toutes hérissées des artifices de style et de métrique les plus compliqués. Guido Cavalcanti semble avoir voulu prouver que la nouvelle école n'était pas en reste de virtuosité avec les plus habiles imitateurs d'un Arnaud Daniel ; et sa « canzone » fit époque : on l'étudia, on la discuta, on la commenta. Nous préférons de beaucoup les pièces moins savantes de G. Cavalcanti, ses sonnets, plus harmonieux, et surtout ses ballades, d'un accent plus réaliste, et qui empruntent souvent des thèmes pleins de grâce à la poésie populaire; c'est là que la sensibilité propre du poète s'exprime en toute liberté, avec un charme et une sobriété dont l'attrait ne put manquer d'être très vif sur Dante, impatient de traduire à son tour en vers ingénieux et forts les sentiments qui agitaient son cœur.

II

La confidence de ses amours juvéniles a été consignée par Dante en un petit livre très précieux, composé vers 1292, lorsqu'il avait environ vingt-sept ans, et qui est

le commentaire continu, en prose, d'un certain nombre de poésies, choisies parmi celles qu'il avait écrites depuis une dizaine d'années. Ces deux points ont leur importance : les pièces encastrées dans le commentaire ne représentent pas toute la production lyrique du jeune poète, et d'autre part le commentaire est postérieur aux sonnets et aux canzoni, dont il tend peut-être parfois à tirer une interprétation un peu différente de celle à laquelle Dante avait d'abord songé. Il ressort de ces observations que son livre n'est pas un pur document biographique, mais bien une œuvre d'art, conçue d'après certains principes esthétiques qui ne sont pas parfaitement clairs pour nous. Le titre même: *La Vita Nuova*, renferme une part de mystère. On pense d'abord à la régénération opérée dans un cœur par l'amour, en opposition avec une vie antérieure, qui n'avait été ni réjouie ni dirigée par une affection idéale; mais quand on lit, dès les premiers mots du texte, que «dans cette partie du livre de sa mémoire avant laquelle on ne pourrait déchiffrer que peu de chose », Dante rencontre une rubrique qui dit : «Incipit vita nova»; lorsqu'on s'aperçoit, aux lignes suivantes, qu'il se reporte ainsi à l'époque où il était dans sa neuvième année, on comprend mal l'opposition entre cette vie nouvelle et une existence antérieure purement végétative et inconsciente. Le mot latin *novus* et ses dérivés italiens (*nuovo*, *novello*) renferment aussi l'idée de jeunesse, de fraîcheur, par opposition à une maturité qui viendra plus tard ; c'est en ce sens que cette expression sera mise dans la bouche de Béatrice, lorsque, au sommet du Purgatoire, elle reprochera au poète de n'avoir pas tenu les promesses de sa jeunesse (2, XXX, 115) ; la *Vita Nuova* serait donc quelque chose comme le printemps de la vie illuminée par l'amour.

Mais il faut reconnaître que, par leur vague même, ces mots admettent diverses idées accessoires qu'aucune traduction n'est assez souple pour rendre exactement.

Dante raconte qu'il terminait sa neuvième année lorsque, pour la première fois, il rencontra Béatrice, qui entrait elle-même dans sa neuvième année ; à dater de ce jour, l'amour fut le maître de son âme (VN, II). Neuf ans s'écoulent jour pour jour — ce qui nous reporte à 1283 —, et une nouvelle rencontre a lieu : vêtue de blanc, accompagnée de deux matrones, Béatrice adresse à Dante un salut dont la douceur lui fait toucher l'extrême limite de la béatitude (c. III), et il compose son premier sonnet. Les amis du jeune poète ne tardent pas à s'apercevoir qu'il est amoureux et ils s'efforcent, très indiscrètement, de découvrir l'objet de sa passion ; une circonstance fortuite permet à Dante de les dépister. Un jour qu'il contemplait de loin Béatrice à l'église, une dame qui se trouvait sur la ligne suivie par son regard crut être l'objet de son attention ; les témoins de la scène le crurent aussi ; ils en jasèrent, et Dante profita de leur erreur pour leur donner le change : il se servit de cette dame comme d'un « écran »[1] pour dissimuler son amour, et composa pour elle quelques poésies qui n'ont pas trouvé place dans la *Vita Nuova*, puisqu'elles n'étaient pas destinées à Béatrice (c. V). Ce manége dura « des mois et des années, au bout desquels la dame quitta Florence, et Dante crut devoir continuer ce jeu en choisissant un second « écran » ; mais cette fois il s'y prit assez mal, car il courtisa si ouvertement sa nouvelle conquête qu'on en parla dans la ville « au delà des bornes de la courtoisie ». Il en revint quelque chose aux

1. Le mot « schermo », employé par Dante, implique l'idée de défense, de protection.

oreilles de Béatrice, et celle-ci, jugeant que la conduite de son ami était répréhensible, lui fit sentir sa désapprobation en s'abstenant un jour de répondre à son salut. Aucun châtiment ne pouvait être plus sensible à Dante, car c'est dans le salut de Béatrice qu'il avait mis tout son bonheur, dans son regard, dans son sourire, et dans le son de sa voix (c. X-XI).

A quelque temps de là, Dante se trouve au milieu d'une société où, contre son attente, il s'aperçoit de la présence de Béatrice; pris de faiblesse, il s'appuie à la muraille pour ne pas tomber, et s'avise que sa dame échange avec ses compagnes des regards et des propos malicieux (c. XIV). Soutenu par un ami, Dante s'esquive au plus vite et prend la résolution de ne plus chercher à voir Béatrice, puisque aussi bien il n'est pas capable de supporter son regard sans s'exposer à la risée : dorénavant il mettra toute sa joie à célébrer sa beauté — et tel est en effet le sujet d'une série de poésies d'une admirable perfection (c. XVIII et suiv.). Un peu plus tard le père de Béatrice meurt, et Dante est profondément affligé par ce qu'il entend dire de la douleur de sa bien-aimée (c. XXII); pour la première fois se présente alors à son esprit la pensée que Béatrice doit mourir aussi. Là-dessus, le poète est atteint d'une grave maladie; il a le délire : il voit sa dame morte et son âme portée au ciel par les anges (c. XXIII) — quelque temps après en effet, Béatrice meurt, au milieu du deuil général de Florence, le 8 juin 1290.

Tels sont, sèchement énoncés, les événements qui forment la trame de la *Vita Nuova* ; c'est fort peu de chose ; et pourtant, cette pauvreté d'incidents romanesques n'empêche pas que l'on n'y relève plus d'une étrangeté : l'histoire des deux amours « écrans », et

ce détail que, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, Dante n'avait pas entendu la voix de sa dame[1], paraissent plus conventionnels que réels. Au lieu des menus faits que l'on attendrait en une histoire sentimentale de ce genre, le poète ne raconte que songes, évanouissements, visions, tout un appareil surnaturel, dont le but était sous doute d'élever le récit au-dessus et comme en dehors de la réalité. Un détail bien caractéristique parmi les artifices auxquels Dante s'est complu, est le rôle que joue le nombre neuf dans toutes les circonstances auxquelles est mêlée Béatrice ; les deux enfants se rencontrent pour la première fois lorsqu'ils sont tous deux dans leur neuvième année, puis ils se revoient neuf ans plus tard — et cette fois la rencontre a lieu à la neuvième heure du jour; Béatrice meurt le 8 juin 1290, et Dante découvre avec une joie naïve que c'était le neuvième jour du mois d'après le calendrier arabe, et le neuvième mois de l'année d'après le calendrier syriaque ; quant à l'année, dans l'ère chrétienne, elle complétait la neuvième dizaine d'années du siècle, et Dante ajoute en guise d'explication : « Trois est la racine de neuf... Si donc trois est par lui-même facteur de neuf, et si le facteur des miracles est lui-même trois, c'est-à-dire le Père, le Fils et le Saint-Esprit, cette femme que le nombre neuf a constamment accompagnée est elle-même un neuf, c'est-à-dire un miracle, dont la racine n'est autre que la miraculeuse Trinité » (c. XXX, l.)[2].

Voilà, pour le lecteur moderne, un langage assez surprenant. Et si, à tout cet ensemble de faits, on ajoute

1. « C'était la première fois que ses paroles arrivaient à mes oreilles... » (c. III).

2. En deux ou trois autres circonstances accessoires reparaît le nombre neuf (p. ex .c. VI).

le ton constamment solennel, religieux et presque biblique, sur lequel se développe le récit, on comprend sans trop de peine comment certains critiques ont pu naguère soutenir qu'il n'y avait là que des combinaisons intellectuelles, de pures chimères sans valeur biographique ni sentimentale : Béatrice n'avait jamais existé que dans l'imagination de Dante ; elle était une simple abstraction, un symbole, dont le développement complet se trouvait dans la Divine Comédie. Ils faisaient remarquer que Dante en convient implicitement lui-même ; car dès le début du récit en prose, il est dit que les gens qui voyaient cette radieuse fillette, ne sachant comment l'appeler, lui donnaient spontanément le nom de Béatrice — celle qui leur révélait la béatitude ; ce n'était donc pas un nom choisi par ses parents, mais trouvé par quiconque voulait définir sa beauté. Quoi de moins réel que ce détail?

Malgré ces exagérations, l'école critique, à laquelle le nom d'Adolfo Bartoli reste surtout attaché, a rendu de signalés services; il fallait réagir contre l'excessive crédulité des biographes anciens, grâce auxquels la vie du poète était devenue un inextricable tissu de données exactes et d'erreurs, d'hypothèses gratuites et de légendes acceptées les yeux fermés. Mais le travail de démolition achevé, la reconstruction a aussitôt commencé, avec des matériaux soigneusement choisis et contrôlés ; et la réalité de Béatrice est sortie victorieuse des discussions approfondies auxquelles elle a donné lieu. Quand une fois on s'est bien convaincu que Dante s'est livré à un travail d'arrangement fort libre sur un choix de souvenirs empruntés à sa jeunesse, on n'est plus aussi surpris du petit nombre d'incidents qu'il rappelle ni de leur étrangeté, et l'on ne se sent plus autorisé à en conclure qu'ils ne reposent sur rien de

vécu. La conception que le poète avait du symbole suppose d'ailleurs, en premier lieu, un fait concret, un sens littéral, auquel vient s'ajouter ensuite une interprétation abstraite ; son esprit passe ainsi du fait à l'idée, du réel au surnaturel. Aucun des guides allégoriques que Dante suivra dans la Divine Comédie n'est une pure création de son imagination; ni Virgile, symbole de la raison humaine; ni Caton, gardien du Purgatoire, image de l'affranchissement volontaire; ni la Matelda du Paradis terrestre, l'exquise personnification de la vie active consacrée au bien, quelle que soit d'ailleurs la Mathilde dont elle emprunte le nom; ni saint Bernard, le Voyant qui permet au poète de plonger son regard dans le mystère de la Trinité. — Comment Béatrice seule serait-elle un symbole sans ombre de réalité historique? Le même raisonnement vaut pour son nom : en vertu de l'adage *Nomina sunt consequentia rerum*, cité précisément dans la *Vita Nuova*, ceux qui contemplent cette glorieuse beauté ne savent l'appeler que « Béatrice », car aucun mot ne traduit mieux la nature de son charme ; mais quel intérêt présenterait cette remarque, si elle ne s'appliquait pas à une femme qui portait justement ce nom, au moins sous sa forme abrégée et courante de Bice?

Peut-on faire un pas de plus et identifier cette Bice avec la fille de Folco Portinari, comme le veut Boccace ? Si ce biographe s'était moins souvenu d'avoir été romancier et conteur, en particulier dans le récit qu'il nous donne de la première rencontre des deux enfants, son témoignage aurait sans doute trouvé plus de créance ; mais il arrive aux menteurs qu'on ne les croit pas, même lorsqu'ils disent la vérité. Boccace cependant n'a voulu tromper personne ; les ornements et les morceaux de bravoure dont il a émaillé sa Vie de

Dante n'empêchent pas qu'il n'y ait recueilli quelques témoignages positifs, d'autant plus dignes d'attention qu'il cite en général ses auteurs. En ce qui concerne la personnalité de Béatrice, il s'en référait à « un témoin digne de foi qui l'avait connue et était de sa famille[1] ». Ceci n'a rien d'invraisemblable, car Boccace, revenu de Naples à Florence à la fin de 1340, put y trouver encore bien des contemporains de Dante et de Béatrice, parmi ses concitoyens alors âgés de soixante-dix à soixante-quinze ans. D'ailleurs le renseignement fourni par Boccace est confirmé par celui d'un fils même du poète, Pietro di Dante, juge à Vérone, qui composa vers 1341 un commentaire à l'œuvre de son père ; il en composa même plusieurs, car il remania son travail à diverses reprises, et l'une de ces rédactions, connue depuis moins de trente ans, déclare que Béatrice appartenait à la famille Portinari — témoignage considérable, surtout si l'on songe qu'il est entièrement indépendant de celui de Boccace.

Les archives florentines ont livré beaucoup de souvenirs de ce Folco Portinari, dont la demeure était toute voisine de celle des Alighieri ; ce notable citoyen de Florence est surtout célèbre par une fondation qui fait grand honneur à sa charité, celle de l'hôpital de Santa Maria Nuova[2] — et Dante remarque précisément que le père de sa dame se distingua par une extrême bonté (VN, XXII). Il mourut le 31 décembre 1289, cinq mois et quelques jours avant la Béatrice que l'on suppose être sa fille, ce qui répond exactement à l'ordre des incidents de la *Vita Nuova*. Du testament de Folco Portinari il résulte qu'en janvier 1288 il avait

1. Boccace, *Comento sopra la Commedia di Dante*, 8e leçon.
2. Pour tout ceci, voir I. del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII*, Milan, 1891.

onze enfants ; deux fils avaient seuls atteint leur majorité et deux filles étaient en pouvoir de maris : l'une, Ravignana, femme d'un Falconieri, avait un fils; l'autre, Bice, mariée à Simone de' Bardi, n'avait pas d'enfants. Sur tous les points, l'accord entre les documents et la poésie est tel qu'il en résulte, non pas une certitude absolue, mais une très grande probabilité.

Un point cependant peut surprendre : Béatrice était donc mariée? On aimerait à penser que, si elle ne put appartenir à Dante, elle n'appartint à personne ; certains lecteurs se font de la moralité du poète et de la pureté de sa dame une idée si haute qu'ils tolèrent difficilement la présence de Simone de' Bardi entre eux. Ces scrupules sont infiniment respectables ; mais ils ne sauraient prévaloir contre les faits. Ces faits sont de deux ordres. D'une part, Dante emploie pour désigner Béatrice certaines expressions qui ne peuvent en aucun cas s'appliquer à une jeune fille : la «Monna Bice» et la « Monna Vanna » du sonnet adressé à Guido Cavalcanti (VN, sonn. 14) sont manifestement des femmes mariées. D'autre part, la tradition constante de la poésie amoureuse, depuis les troubadours, était de courtiser les nobles épouses des seigneurs et des chevaliers, les jeunes filles ne paraissant alors jamais en public — tradition fâcheuse, si l'on veut, car les hommages les plus éthérés dissimulaient parfois des intrigues peu honnêtes ; mais ce commerce poétique pouvait être aussi pur, aussi chaste que s'il se fût agi d'une jeune fille.

On doit se souvenir qu'à cette époque les mariages étaient conclus entre les familles, et parfois, à Florence, sur l'initiative des magistrats en exercice, en vue de certaines combinaisons politiques et sans

l'assentiment de ceux que nous considérons comme les principaux intéressés. Il put arriver sans doute que ces unions imposées fussent heureuses; mais comment, même dans ce cas, n'aurait-on pas réservé dans son cœur un coin consacré à un idéal librement choisi et entretenu dans le secret le plus impénétrable? Car le secret était de rigueur; et c'est même ce qui a empêché Dante de donner des détails plus explicites, dans ses vers, sur la personnalité de sa dame; le nom même de Béatrice différait de celui sous lequel on la désignait dans la vie réelle: c'était le nom conventionnel et symbolique que les troubadours appelaient un *senhal*. L'usage voulait qu'un seul confident fût dans le secret, et le « secrétaire » de Dante fut Guido Cavalcanti; aussi remarque-t-on que le poète adressait précisément à lui le seul sonnet de la *Vita Nuova* où se lise « en clair » le nom de « Monna Bice », fille de Folco Portinari, et femme de Simone de' Bardi.

III

Nous avons quelque peine à nous représenter Dante jeune, ouvrant son cœur à toutes les joies de la vie. La faute en est d'abord à la *Vita Nuova*, qui nous le montre pensif et grave, enfermé dans son rêve, et comme insensible aux bruits du dehors; mais surtout les artistes qui ont essayé d'interpréter la physionomie du poète n'ont voulu ou su exprimer que l'amertume des années d'exil et la hautaine fierté de sa grande âme torturée[1]. Il fut jeune cependant, non seulement

1. Il faudrait faire exception pour le portrait du Bargello, attribué à Giotto, si, dans l'état actuel de la fresque, restaurée,

d'années, mais de cœur; il s'élança comme un autre, plus qu'un autre peut-être, avec toute l'ardeur de sa nature impétueuse, à la conquête de la vie et de l'amour, de l'action et de la gloire. Avec quel enthousiasme ne dut-il pas assister en janvier 1280 — il n'avait pas quinze ans — à la réconciliation des partis florentins, à la « paix du cardinal Latino » conclue sous les auspices de Nicolas III, lorsque devant l'église Sainte-Marie-Nouvelle, encore inachevée, mais déjà ouverte au culte, le cardinal lut les clauses de l'accord, en présence des magistrats, des corporations, des milices et des chefs des familles réconciliées : le peuple répondait avec transport : « Ainsi soit-il, ainsi soit-il ! », et les adversaires de la veille échangeaient en public le baiser de paix, gage d'une concorde qui devait être perpétuelle ! D'autres fêtes, plus mondaines, marquèrent cette période heureuse d'épanouissement, et, s'il faut en croire Villani, dès ce moment les Florentins étaient passés maîtres dans cet art aimable des réjouissances publiques, qu'ils portèrent à sa perfection deux siècles plus tard : ce n'étaient que chevauchées, danses, musiques, banquets, organisés par de joyeuses sociétés, dont quelques-unes, à Sienne par exemple, se signalèrent par leurs folles dépenses (1, XXIX, 125-132). L'année 1283 fut particulièrement brillante à Florence, au témoignage de Villani, et nous ne pouvons oublier qu'à ce moment Dante avait dix-huit ans.

Ces détails doivent être rappelés, pour corriger l'impression excessive de férocité sanguinaire que laisse le récit des représailles politiques et des vengeances particulières dont les communes du XIIIe siècle étaient constamment le théâtre ; ce sont deux aspects de la vie

la physionomie n'avait perdu son caractère primitif et presque tout intérêt.

florentine qui, pour être contradictoires, n'en ont pas moins une importance égale. La poésie toscane n'est pas née au milieu du sang, mais bien, comme celle de Provence, au milieu de fêtes nullement austères, empreintes d'un caractère chevaleresque, et à la faveur desquelles jeunes gens et jeunes femmes se rapprochaient avec une liberté relative, propice aux doux propos et aux intrigues romanesques. On peut supposer que la rencontre de Dante et de Béatrice, en 1283, eut lieu à l'occasion d'une de ces fêtes : c'est alors que, pour la première fois, il put échanger avec elle quelques paroles, et qu'il fut subjugué par le charme d'une beauté qui se révélait à lui dans tout son éclat — pure hypothèse, mais que ne dément pas le vague désespérant des expressions employées par Dante (VN. III). Quant à la rencontre antérieure, à neuf ans, à supposer qu'elle ne soit pas une pure fiction, elle ne pouvait avoir laissé dans sa mémoire qu'une impression assez légère, réveillée seulement lors de l'apparition de l' « admirable dame », mais sans l'importance sentimentale que lui attribue le poète, par amour pour le nombre neuf.

Sous l'influence de l'exaltation où le jette la vue de Monna Bice, Dante compose son premier sonnet, ou du moins le premier qu'il nous ait conservé, et il l'adresse « à toute âme éprise, aux nobles cœurs soumis à la seigneurie d'Amour », ce qui revient à dire aux meilleurs poètes de son temps. Par cette publication destinée à faire connaître les prémices de son génie, Dante propose une espèce d'énigme en forme de vision, et en demande l'explication : l'Amour lui est apparu, tenant dans ses bras Béatrice endormie ; il l'éveille, et lui fait manger, malgré sa répugnance le cœur enflammé de son adorateur, après quoi l'Amour s'éloigne en pleurant. Cette pauvre invention nous montre Dante

encore empêtré dans les conventions et les artifices de la poésie d'origine provençale ; et l'allégorie n'en devait pas être limpide, si aucun des experts consultés ne la comprit[1]. Toutefois ce n'était pas l'œuvre du premier venu ; Guido Cavalcanti l'apprécia, et de ce jour data son amitié pour son jeune émule.

Dante avait tout lieu d'être fier de l'estime et de l'affection d'un homme qui se livrait aussi peu volontiers. Ce caractère hautain, dédaigneux, épris de solitude et de méditation, a été lestement esquissé par Boccace, en un conte où l'on voit que Guido avait, auprès du peuple, la réputation d'un athée et d'un matérialiste[2] ; l'auteur de la Divine Comédie ne dément pas ce bruit, et il n'est pas sans intérêt de relever que, vers la vingtième année, Dante ne se sentait pas gêné par les hardiesses de pensée de celui qu'il appelait « le premier de ses amis ». Un épisode saisissant de l'Enfer a conservé la trace du dissentiment philosophique qui devait plus tard orienter les deux poètes dans des directions diamétralement opposées. Le père de Guido est couché dans la même tombe de feu que Farinata, dans la région des « épicuriens » ; il a entendu Dante se nommer, et il se dresse, convaincu que Guido ne saurait être loin ; ne l'apercevant pas, il s'écrie d'une voix mouillée de larmes : « Si tu parcours cette sombre caverne par l'effet de la noblesse de ton génie, où donc est mon fils, et pourquoi ne t'accompagne-t-il pas? » La réponse énigmatique de Dante, avec

1. Dante ajoute dans la prose (fin du Ch. III) que, depuis, le sens en est devenu clair « même pour les plus simples ». Veut-il dire depuis la mort de Béatrice? Les tâtonnements de la critique moderne prouvent à quel point la pensée de Dante nous reste parfois inaccessible.

2. *Décaméron,* Journ. VI, nouv. 9.

une allusion obscure au « dédain de Guido » pour Virgile, a fait couler des flots d'encre ; il semble qu'on puisse la paraphraser ainsi : « La noblesse du génie n'a rien à voir ici ; n'en soyez pas trop fier pour votre fils, car elle n'est d'aucun profit pour le but que je poursuis : je ne viens pas par mes seules forces ; quelqu'un me conduit, Virgile — non pas le poète de l'*Enéide*, mais l'instrument choisi par la miséricorde divine, sur l'intercession de Béatrice, pour m'arracher à l'obscure forêt du péché — ; ce Virgile que j'ai suivi sans balancer, Guido s'est détourné de lui » (1, X, 52-63). Mais au moment où les premiers vers de Dante attirèrent l'attention de Cavalcanti, tous deux marchaient la main dans la main, dans les sentiers fleuris de la jeune poésie toscane, et travaillaient à réaliser l'idéal que Dante devait appeler « il dolce stil nuovo » : le désaccord ne surgit entre eux que plus tard.

Quant à la nature du sentiment que Monna Bice inspira au jeune poète, il ne fut sans doute pas très différent de ce qu'on peut attendre en général d'un cœur de dix-huit ou vingt ans. Dante crut pouvoir laisser deviner son amour, et sans doute il pensait être mieux encouragé. C'est du moins ce qui ressort d'une belle *canzone*, exclue de la *Vita Nuova*, mais sûrement composée pour Béatrice, dont certaines parties sont assez explicites : « Hélas, qu'ils étaient charmants, doux et caressants, ces yeux, quand ils se levèrent sur moi et préparèrent ma mort, dont je gémis à présent ! Ils disaient : « Notre rayon apporte la paix ». Au cœur nous donnerons la paix, à vous la joie, disaient parfois à mes yeux les yeux de la merveilleuse dame. Mais lorsqu'ils comprirent que la force de leur beauté avait conquis toute mon âme, ils se détournèrent de moi... »

(Canz. *Ei m'incresce di me*, 10-21). Repoussé par Béatrice, Dante ne cesse de penser à elle : « L'image de cette femme trône toujours au sommet de mes pensées, où l'a placée l'Amour qui l'a conduite vers moi ; et elle n'a pas pitié de la douleur où elle me voit ; au contraire, elle est plus belle que jamais, plus que jamais elle sourit joyeuse... » (v. 43-48).

La pensée de Dante restera fidèle à Béatrice ; son ardeur juvénile s'épurera, et ce sera tout bénéfice pour la poésie. Mais en attendant, il porta ses hommages à d'autres, qui furent peut-être moins rebelles. L'épisode des deux dames « écrans » (VN. ch. V et X) n'est selon toute vraisemblance que le reflet à peine déguisé d'intrigues véritables, dont la seconde tout au moins ne pécha pas par excès de discrétion. Pour la première de ces dames, qu'il courtisa deux ou trois ans, Dante avait composé « quelques petites poésies », dont une seule a trouvé place dans la *Vita Nuova* (Sonn. II), parce qu'après coup il lui sembla que certaines expressions pouvaient s'appliquer à Béatrice. Un autre sonnet, exclu du livre réservé à la glorification de l'unique dame, mais qui nous a été conservé séparément, se rapporte à cet amour intérimaire; c'est une des imaginations les plus exquises et les plus modernes, d'une fantaisie presque romantique, que nous ayons de Dante.

Le poète s'adresse à ses deux amis Guido Cavalcanti et Lapo Gianni, autre rimeur du même groupe, et leur dit qu'il voudrait qu'un enchanteur bienfaisant l'emportât avec eux sur un vaisseau qui s'en irait explorer les mers au gré des vents et de leurs désirs; auprès d'eux, bien entendu, seraient leurs trois dames, et l'on deviserait d'amour à perte de vue (Sonn. *Guido vorrei*). Les dames de Guido et de Lapo sont désignées

par leurs noms, Monna Vanna et Monna Lagia ; mais celle de Dante est mystérieusement dissimulée sous le chiffre trente. La clé de ce petit mystère est fournie par le chapitre VI de la *Vita Nuova* : au moment où il courtisait celle à qui il dédiait de petits vers, Dante composa une poésie, malheureusement perdue, où étaient célébrées les soixante plus belles dames de Florence. Béatrice, on l'aurait juré, occupait le neuvième rang ; ce n'est donc pas elle qui était cataloguée sous le numéro trente, mais bien cette « gentille dame, dont il avait voulu spécialement mentionner le nom » (VN, ch. VI) ; à elle était échue la place d'honneur, juste au centre du tableau, au milieu de la liste, au chiffre qui est le produit de dix — nombre parfait — multiplié par trois — symbole de la Trinité — ; c'est donc elle qui aurait dû se joindre au poète, à ses amis et à leurs dames pour voguer vers les doux pays du rêve[1].

Privé du salut de Béatrice, Dante rentre en lui-même ; il adresse à la seule vraiment aimée une ballade chargée de lui porter ses excuses et de l'assurer que jamais, depuis qu'il lui appartient, depuis l'enfance, il n'a essayé de se soustraire à son empire (Bal. I); puis, dans une série de poésies qui marquent un progrès notable dans son inspiration, il analyse avec finesse, avec subtilité même, ses sentiments, ses désirs, ses espérances, son trouble, son chagrin (VN, XIII-XVI.)

1. Dans les anciennes éditions (et encore dans la première édition du *Dante* de E. Moore, Oxford, 1894), on lit *Monna Vanna e monna Bice poi*, en sorte que le numéro trente désignerait la dame de Lapo Gianni ; mais M. Barbi a montré que *Bice* a été arbitrairement substituée à *Lagia*, leçon des plus anciens manuscrits; la dame qui se cache sous le nombre 30 était la compagne de Dante dans ce voyage idéal.

Un progrès plus considérable, décisif, restait pourtant encore à faire.

Cette seconde période de l'inspiration lyrique de Dante, plus importante à tous égards, est aussi beaucoup plus connue etplus facile à bien comprendre, car on n'a que le plaisir de savourer les vers du poète, sans se préoccuper d'y déchiffrer aucune allusion plus ou moins voilée. Le point de départ de cette nouvelle manière est une belle canzone, la première de la *Vita Nuova*, dont la date doit se placer au plus tard en 1289. Les circonstances dans lesquelles elle fut conçue méritent d'être rappelées, car on y trouve une fois de plus la preuve que la poésie même la plus idéale de Dante a toujours sa source dans la réalité. Le récit en prose nous introduit dans un coin de la société florentine, dans une de ces réunions de jeunes dames et d'élégants cavaliers où le temps se passait à deviser d'amour. Dante est là, assidu à ces fêtes; depuis le jour où il s'est évanoui (p. 99), les femmes ont pénétré le secret de son cœur, et la conversation tombe sur lui dans un groupe : on l'interpelle, on lui demande « dans quel but il aime une dame dont il ne peut supporter la présence »; il répond : « Le but de mon amour fut jadis le salut de celle dont vous parlez... ; mais depuis qu'il lui a plu de me le refuser, j'ai mis ma béatitude dans ce qui ne saurait jamais m'être enlevé », c'est-à-dire, ajoute-t-il, sur une nouvelle question des dames intriguées, « dans les paroles que je dirai à sa louange »; à quoi une de ses interlocutrices riposte malicieusement : « Si tu disais vrai, les vers que tu as consacrés à décrire tes tourments amoureux[1] auraient été employés autre-

1. Ceux des ch. XIII-XVI de la *Vita Nuova*, et aussi la canzone *Ei m'incresce di me* qui en est exclue, mais qui semble appartenir à la même période.

ment. » Dante s'éloigne, frappé de la justesse de ce reproche, et prend la résolution de chanter uniquement désormais les louanges de Béatrice ; une seule chose l'arrête encore : il craint de ne pouvoir aborder dignement un sujet aussi redoutable (VN, ch. XVIII).

Voici encore un détail d'un réalisme plein de fraîcheur, dont nous sentons que c'est une circonstance vécue et non une vaine imagination : le poète côtoie un cours d'eau, absorbé dans sa rêverie, obsédé par le besoin de chanter Béatrice, et il lui semble qu'il ne peut le faire qu'en s'adressant aux femmes, à celles du moins dont le cœur est digne de comprendre l'amour, en prenant ce dernier mot dans son sens le plus élevé, presque religieux. « Alors, ajoute le poète, ma langue articula d'elle-même *Donne ch'avete intelletto d'amore*... Très joyeux, je conservai précieusement ce vers dans ma mémoire, pour en faire le début de ma poésie » (VN, XIX). Cette belle et majestueuse canzone, aux amples stances de quatorze hendécasyllabes, s'adresse donc aux « dames qui ont l'intelligence de l'amour » ; et après la première strophe, qui contient simplement l'exposé du sujet, par une de ces brusques envolées, hardies et inattendues, qui sont l'essence du lyrisme, Dante nous transporte en plein ciel, au pied du trône de Dieu, où un ange, interprète de tous les habitants du Paradis, réclame la présence de Béatrice parmi eux : elle seule manque à leur béatitude ; mais Dieu, pitoyable aux hommes, répond qu'elle doit encore rester un peu sur cette terre « où son départ est redouté, et il arrivera que plus d'un pourra se vanter, en Enfer, d'avoir vu celle qui est l'espérance des élus[1] ».

1. L'interprétation de cette fin de la seconde stance a donné parfois à penser que, dès ce moment (1289) Dante avait

Ainsi, au lieu d'analyser minutieusement les perfections de sa dame ou les effets que sa beauté produit en lui, Dante l'élève d'un coup d'aile au sommet de l'empyrée ; ensuite seulement, redescendu sur la terre, il nous entretient de la puissance de cette céleste vision : elle glace les cœurs méchants et fait périr leurs mauvaises pensées, tandis que l'homme digne de la contempler reçoit d'elle le salut de son âme, « car Dieu a donné à Béatrice cette grâce suprême qu'on ne saurait mal finir quand une fois on lui a parlé » (st. III). De ses charmes eux-mêmes le poète ne parle qu'en termes très vagues, encore que fort expressifs : son teint a la transparence de la perle, la régularité de ses traits est le modèle de la beauté, le rayonnement de ses yeux est une flamme, et c'est surtout quand elle sourit qu'il est impossible de supporter son regard. Dante n'en a jamais dit davantage; mais il a exprimé tout cela avec un charme pénétrant, dans une série de sonnets radieux qui font cortège à cette noble canzone. C'est là qu'il a pleinement réalisé la divinisation de la femme aimée, dont la physionomie mortelle s'évanouit au milieu des splendeurs surnaturelles de sa beauté: elle est un miracle céleste que la miséricorde divine permet aux hommes de contempler un temps, pour leur donner un avant-goût de la béatitude éternelle ; aussi le ton du poète est-il celui du pieux recueillement et de l'adoration. En prenant les femmes pour confidentes, en les associant au triomphe de Béatrice, Dante fait de celle-ci la personnification idéale du charme féminin ; et par la vertu active, purificatrice, qu'il prête à sa beauté,

conçu l'idée d'un voyage poétique en Enfer, ce qui est inadmissible, comme on le verra plus loin (p. 194.) Toutes les discussions sur ce point sont bien résumées par M. G. Melodia, dans son commentaire de la *Vita Nuova* (Milan, 1905), p. 140-146.

l'allégorie morale et religieuse prend d'emblée une place importante dans la poésie amoureuse.

Telle est l'orientation nouvelle et féconde que, par la seule force de son génie, Dante a su donner à la poésie lyrique italienne, qui cherchait sa voie depuis plus d'un siècle d'imitation provençale et sicilienne. Aussi n'en était-il pas médiocrement fier : il ne craint pas de dire que, par opposition aux traditions poétiques antérieures, la nouvelle école, le « dolce stil nuovo » a pris naissance avec sa canzone aux « Dames amoureuses » (2, XXIV, 49-51) ; et c'est une opinion qui sans doute s'était vite répandue, car nous savons que cette pièce, vraiment révélatrice, fut copiée bien des fois avant même d'être incorporée dans la *Vita Nuova*.

IV

La dernière partie de la *Vita Nuova* est dominée par la pensée de la mort. C'est d'abord Folco Portinari qui disparaît ; et l'idée de la douleur de Béatrice, l'image des larmes qu'elle doit verser, car il ne la voit pas, inspirent au poète deux beaux sonnets (XII-XIII), qui donnent lieu à une évocation discrète, mais précise, de certains usages florentins relatifs aux funérailles (VN, ch. XXII). Puis Dante, en proie au délire, a une série de visions funèbres, racontées d'une façon saisissante au chapitre XXIII, et reprises dans une canzone (II) : c'est à sa propre mort qu'il pense d'abord, et, dans son épouvante, il lui semble voir que les étoiles pleurent, que les oiseaux tombent inanimés au milieu de leur vol, que le soleil s'obscurcit et que la terre se dérobe sous ses pas ; alors un ami vient lui apprendre

que sa dame a quitté la terre, et en même temps, levant les yeux vers le ciel, Dante voit l'âme de la bienheureuse s'élever comme un petit nuage très blanc porté par les anges. Puis il se trouve au chevet de la morte, dont le visage a conservé une expression de douceur et d'humilité telle qu'elle semble dire : J'habite le séjour de la paix. « O mort, s'écrie le poète, surpassant d'avance les plus délicates inventions de Pétrarque dans le *Triomphe de la Mort*, ô mort, je te tiens pour très douce ; tu ne peux qu'être aimable après avoir habité en cette femme : la pitié, non la colère, doit t'inspirer ; viens donc à moi, je t'appelle, mon cœur te désire ! » La force de l'émotion que le poète éprouve dans son rêve le fait éclater en sanglots, tout en dormant ; alors une jeune femme, qui veille sur le sommeil agité du malade, — une sœur, semble-t-il — fond en larmes à son tour, et l'on arrache Dante à son cauchemar.

Peu de poètes ont su rendre avec plus de vérité et de relief ce qu'il y a d'incohérent à la fois et de logique dans les rêves d'un cerveau travaillé par la fièvre et possédé par une idée fixe. Que tout soit historique dans cette scène de délire, c'est ce qui importe assez peu ; l'essentiel est que, par un savant mélange dé fantaisie et de vérité, Dante ait su donner l'impression de la vie, d'une vie intense, où toutes les passions apparaissent décuplées et se traduisent spontanément par des images saisissantes. C'est là un des caractères les plus constants de la poésie dantesque, telle qu'on la retrouvera dans cette autre grande vision qui s'appelle la Divine Comédie.

Béatrice meurt, en effet, d'une façon subite et inattendue : la fatale nouvelle arrive aux oreilles de son poète au moment où il compose en son honneur une

canzone qui demeure inachevée (VN, ch. XXVIII) ; il ne semble même pas qu'elle ait connu la maladie, comme le reste des mortels : « Ce n'est ni le froid ni le chaud qui nous l'ont enlevée, comme il arrive à d'autres », mais seulement la perfection de sa bonté et de sa beauté : la terre n'était pas digne de la garder, et Dieu a voulu embellir le ciel de sa présence (Canz., III, st. 2). Si émue et si noble que soit la canzone inspirée par la mort de Béatrice, nous sommes pourtant un peu déçus en voyant que Dante, après tant d'éloges prodigués à sa dame vivante, tourne court à ce moment décisif : il explique, en termes énigmatiques, pour quels motifs il s'abstiendra de parler plus longuement de cette mort (VN, XXIX), s'étend complaisamment sur les rapports du nombre neuf avec Béatrice (XXX), et poursuit son récit, dont un seul épisode, celui de la « dame compatissante », doit retenir encore l'attention.

Le poète abîmé dans sa douleur, plongé dans ses méditations, et donnant libre cours à ses larmes, lève un jour les yeux et s'aperçoit que quelqu'un le considère avec beaucoup d'attention : c'était une gentille dame, jeune et fort belle, qui d'une fenêtre fixait sur lui un regard plein de pitié ; elle était l'image même de la compassion (XXXVI). Fidèle à l'indétermination qui caractérise toute description du monde extérieur dans la *Vita Nuova*, Dante ne dit pas où se passe la scène : dans la rue, ou dans une cour intérieure, sous quelque loggia de la maison paternelle, ou encore hors du centre de la ville? Peu importe ; la seule chose qui compte est la pitié empreinte sur les traits de cette dame ; Dante en est profondément troublé, et comme ses larmes redoublent, il s'esquive pour ne pas pleurer devant elle ; mais il ne peut s'empêcher de penser ;

« C'est un très noble amour qui anime cette femme compatissante ». Plusieurs fois il rencontre cette consolatrice inattendue, et toujours et partout sa physionomie lui témoigne la même sympathie ; sa pâleur l'attendrit, d'autant plus qu'elle lui rappelle le teint de perle de Béatrice. Alors il la recherche, sous prétexte de mieux pleurer la disparue. « Enfin, avoue-t-il lui-même, je commençai à prendre trop de plaisir à la regarder » (XXXVIII) ; et dans son cœur s'engage une lutte inégale entre le souvenir de sa dame et ce nouvel amour, entre sa raison et sa passion naissante. Le poète en arrive à se persuader que c'est l'Amour en personne qui veut adoucir sa peine : il est vaincu, malgré ses loyales tentatives de résistance, et sa défaite dure jusqu'au jour où la pensée de Béatrice, de son unique dame, s'empare à nouveau de toute son âme et en bannit l'intruse à jamais. Cette espèce de rédemption de son cœur est opérée par une nouvelle vision — à la neuvième heure du jour —: Dante revoit Béatrice sous ses traits de fillette et parée du même vêtement rouge qu'elle portait lors de leur première rencontre (XL).

Le sens de ce curieux épisode et des sonnets composés pour la dame compatissante, a donné lieu aux interprétations les plus contradictoires, suivant que les critiques y ont voulu voir une pure allégorie ou au contraire un reflet fidèle de la vie du poète. Les partisans de l'allégorie ont ici pour eux les déclarations formelles de Dante en un autre de ses ouvrages, « le Banquet » (*il Convivio*) : il y déclare avec la netteté la plus absolue que cette consolatrice fut pour lui la philosophie, qui entra quelque temps en lutte avec Béatrice, symbole de la révélation divine ; il s'agirait donc tout simplement de l'éternel conflit de la science et de la foi. Nul assurément ne peut songer à s'inscrire

en faux contre les déclarations de Dante ; mais on a vu que, pour être devenue plus tard le symbole de la vérité révélée, Béatrice n'en avait pas moins commencé par être la petite Bice, puis Monna Bice. De même, le poète a bien pu, dans un ouvrage écrit à une quinzaine d'années de là, prêter un sens allégorique à la consolatrice de la *Vita Nuova* ; il faut rappeler une fois de plus que le sens allégorique se superpose de toute nécessité à un sens littéral et que, loin de le détruire, il le réclame comme un point d'appui indispensable. D'ailleurs aucun détail du récit composé vers 1292 ne s'applique avec un bonheur particulier, il faut en convenir, à la représentation symbolique de la philosophie, tandis que tout y révèle un grand et bel effort d'analyse psychologique pour expliquer comment, dans le cœur du poète, a pu se produire l'éclipse momentanée de Béatrice. Un esprit non prévenu reconnaît dans cette peinture le fruit d'une expérience sentimentale réelle, l'effet d'une observation pénétrante et non le résultat de combinaisons abstraites.

Est-il à craindre que ces infidélités au souvenir de Béatrice diminuent le caractère de Dante et sa valeur morale? Assurément non, à moins que l'on ne croie rabaisser un homme en rappelant que, malgré tout son génie, il a été homme et non dieu. Ses infidélités nous montrent simplement avec quel élan sa nature ardente et sensible se portait vers tout ce qui semblait lui promettre une joie ; mais ses égarements ne duraient guère : avec une grande force de résolution, Dante secoue chaque fois le joug qu'il s'est laissé imposer dans un moment d'oubli, et la pensée de Béatrice reprend alors tout son empire sur son cœur. Tel il apparaîtra dans les diverses circonstances de sa vie : très passionné, doué d'une imagination ardente, sans

que pourtant ses passions le détournent jamais de l'idéal qu'il poursuit avec une volonté tenace.

La *Vita Nuova* mentionne enfin, sans la raconter, une dernière vision, plus merveilleuse que toutes les précédentes, et à la suite de laquelle Dante résolut « de ne plus parler de cette femme bénie jusqu'au jour où il pourrait dire d'elle ce qui n'avait encore jamais été dit d'aucune autre ». En quoi consistait cette vision? On est extrêmement tenté d'admettre qu'elle fut la génératrice de cette autre vision grandiose, la Divine Comédie, qui est en effet, suivant la promesse solennelle du poète, un monument tel qu'aucun autre amant n'en a jamais élevé à sa dame. Ainsi le livre de la jeunesse de Dante se trouverait rattaché par un lien étroit au chef-d'œuvre de sa maturité[1]. L'allégorie de Béatrice, encore imprécise, hésitante et parfois gauchement associée à l'élément réel dans la *Vita Nuova*, n'atteint que dans la Divine Comédie son complet développement, sa perfection poétique et philosophique. Si heureuse et séduisante que soit cette théorie, il faut rappeler que l'on ne saurait passer de plain-pied d'une œuvre à l'autre; le poète théologien de la trilogie sacrée ne devait se révéler pleinement qu'après les épreuves douloureuses que la vie lui réservait.

1. Voir ci-après, p. 196 et suiv.

CHAPITRE II

« DANS LA FORÊT OBSCURE ».

I

Après la mort de Béatrice et la composition de la *Vita Nuova*, Dante se trouva engagé dans une existence très active, très remplie, que plus tard il considérait comme l'ayant éloigné de la voie du salut éternel, auquel devrait tendre constamment toute la vie humaine ; c'est la « forêt obscure » où les premiers vers de son grand poème nous le montrent égaré, vers l'année 1300. Par cette image fameuse, il a voulu sans doute représenter le péché ; mais pour bien comprendre ici ce mot, il convient de lui donner son sens le plus large, celui où ne peut manquer de le prendre un théologien rigide : c'est tout ce qui n'est pas Dieu, ou n'est pas inspiré par Dieu seul et par le souci d'affermir son règne dans le monde; c'est donc tout ce qui nous distrait et nous détourne de ce but unique, tout ce qui nous attache d'un lien trop aimé à la terre. Parmi ces préoccupations terrestres, il en est de différents ordres ; quelques-unes ont leur origine dans la part très importante que Dante prit à la politique florentine, et qui le jeta en pleine mêlée des partis, lui ôtant

la direction sereine de ses pensées et de ses actes, jusqu'au jour où, misérablement échoué loin du port, il put contempler avec effroi les mille dangers auxquels il avait échappé par miracle (1, I, 22-27) ; d'autres sont d'ordre littéraire et scientifique; plusieurs enfin concernent sa vie privée. C'est encore le poète lui-même qui va nous servir de guide à travers les sentiers tortueux où il s'égara.

Au sommet du Purgatoire, au milieu de la divine forêt du Paradis terrestre, aussitôt après la glorieuse apparition de Béatrice, se place une scène dont l'intérêt purement humain tranche sur les splendeurs surnaturelles et les allégories apocalyptiques qui l'encadrent: ce sont les reproches de Béatrice et la confession de Dante. Inflexible comme une justicière, la dame du poète se tient debout sur son char, voilée encore, et c'est aux anges, témoins émus de l'entretien, qu'elle s'adresse d'abord pour expliquer la sévérité de son attitude : « Cet homme, dit-elle en substance, avait reçu du ciel les plus heureux dons ; jamais on ne vit tant de promesses en un adolescent[1]. Mais le meilleur terrain, s'il n'est pas cultivé, et s'il reçoit de mauvaises semences, est celui qui se couvre des broussailles les plus épaisses. D'abord ma beauté lui servit de guide: rien qu'à contempler mes jeunes yeux, il se laissa conduire dans le droit chemin. Mais aussitôt que j'eus franchi le seuil de ma seconde vie, il se détourna de moi pour se donner à d'autres ; passée de la vie de la chair à celle de l'esprit, devenue plus belle et plus bienfaisante, je commençai à lui être moins chère ; il s'engagea dans la voie de l'erreur et poursuivit de trompeuses chimères, qui ne tiennent aucune de leurs

1. « *Nella sua vita nuova* » (2, XXX, 115).

décevantes promesses. Vainement je lui obtins des inspirations par lesquelles, en songe ou autrement, je le rappelai à moi ; il n'en tint aucun compte, et tomba si bas qu'une seule ressource me restait pour assurer son salut : lui faire visiter le séjour de la damnation » (2, XXX, 109-138). Alors seulement elle se tourne vers Dante et l'interroge : tout cela n'est-il pas vrai? Et le poète répond *si*, très bas, si bas qu'on le devine au mouvement de ses lèvres plutôt qu'on ne l'entend. Cela ne suffit pas ; il doit avouer plus explicitement ses fautes, et Dante de dire : « Les choses de la terre, avec leurs séductions trompeuses, ont détourné mes pas aussitôt que votre beauté se fut retirée de nous » (2, XXXI, 34-36). Béatrice alors, pour rendre son repentir plus cuisant, lui explique qu'aucun autre objet mortel n'était capable de renouveler en lui les joies que lui avait values son premier, son seul amour : « Tu devais, à la première flèche décochée par les séductions des choses périssables, élever ton âme vers le ciel et vers moi, qui ne suis plus sujette à la mort ; rien n'aurait dû te faire abaisser ton vol pour t'exposer à de nouveaux coups, par l'appât de quelque femmelette ou de toute autre vanité destinée à ne pas durer » (55-60). Puis par une exclamation toute familière : « Lève ton menton barbu ! » (68), elle fait entendre au poète qu'il n'est plus un enfant, mais un homme, et qu'il doit comprendre toute l'absurdité de sa conduite ; et Dante, terrassé par le remords, tombe sans connaissance.

L'intérêt dramatique de la scène n'échappe à aucun des lecteurs de la Divine Comédie ; la moindre réflexion suffit également pour sentir la noblesse morale de cette confession volontaire du poète qui, au moment où il convie les hommes, ses frères, à la repentance et à

la conversion, prêche d'exemple et, en toute candeur, expose sans ménagements ses propres défaillances. L'embarras commence lorsque le biographe essaie de dégager de cette confession quelque fait précis : en quoi consiste cette trahison que Béatrice reproche à Dante et que celui-ci avoue? Autant les reproches sont clairs quant à la réalité de la faute et à son appréciation morale, autant ils demeurent vagues en ce qui concerne la nature de cette faute. Toute la difficulté réside dans l'interprétation des paroles placées dans la bouche de Béatrice. Telle déclaration, comme celle où il est dit que Dante « tomba si bas qu'il ne restait plus qu'une ressource pour l'arracher au péché », doit être accueillie avec prudence : il n'en faudrait pas conclure que le poète mena une vie entièrement déréglée, et s'abandonna au plaisir sans aucune retenue. L'homme qui écrivait ces vers aux approches de la cinquantaine, et qui les faisait prononcer par la pureté en personne, était un converti, qui jugeait sans complaisance ses erreurs de jeunesse ; il a dû forcer la note plutôt qu'il ne l'a atténuée.

D'autre part, quelques critiques italiens, animés à l'égard du grand poète d'une admiration qui va jusqu'au culte, et habitués à interpréter allégoriquement ses moindres paroles, s'efforcent de réduire au minimum l'aveu qu'il a cru devoir faire d'une faute ; à les en croire ,son erreur ne saurait avoir été qu'intellectuelle. Béatrice, nous explique-t-on, est le symbole de la théologie, de la science divinement révélée ; c'était donc lui être infidèle que de suivre avec trop d'enthousiasme les leçons d'une sagesse purement humaine, la philosophie, qui le détourna peut-être des sentiers de la foi. L'avantage de cette théorie est de s'appuyer sur l'allégorie de la «dame compatissante », telle que Dante

l'a exposée dans son Banquet; elle tire d'ailleurs un adroit parti de l'étude passionnée des écrivains anciens, des commentateurs d'Aristote, des astronomes, etc... que Dante entreprit en effet après l'achèvement de la *Vita Nuova*, et dont ses ouvrages suivants portent un témoignage éloquent.

Malheureusement le problème ne s'accommode pas d'une solution aussi simple. Écartons d'abord le scrupule infiniment respectable de ceux qui voudraient que la pure figure du poète ne fût effleurée par le soupçon d'aucune souillure ; faut-il leur rappeler que le mot « conversion » n'aurait aucun sens s'il n'impliquait un changement radical dans la conscience et dans la vie du chrétien? Tous les apôtres et les grands saints — un saint Paul, un saint Augustin — ont eu leur conversion, avant laquelle ils n'étaient certes pas ce qu'ils devinrent ensuite, et ce serait, en fin de compte, rendre à leur physionomie un bien mauvais service que de trop vouloir en effacer ce qu'elle a de commun avec l'humanité moyenne. Quant à prétendre assimiler la confession du Paradis terrestre avec l'allégorie de la Philosophie dans le Banquet, c'est une entreprise désespérée ; car, dans ce dernier ouvrage, Dante se glorifie hautement de ses études philosophiques et son but même, en l'écrivant, était de se réhabiliter, aux yeux de ses compatriotes, en exposant les trésors de science qu'il avait accumulés. Dira-t-on que le Banquet appartient à la période d'égarement, tandis que la Divine Comédie a suivi la conversion? Les dates, comme on le verra, s'y opposent; d'ailleurs les études annoncées par le poète dès la fin de la *Vita Nuova* (XLIII) pour se mettre en mesure d'élever à Béatrice un monument digne d'elle, sont sûrement des lectures philosophiques, par lesquelles il se préparait à son

grand poème. Prêter à la crise morale que traversa Dante le caractère d'un conflit entre la philosophie et la religion, entre la science et la foi, c'est commettre un grave anachronisme : pour le poète, il n'y avait pas antinomie entre ces termes, et sa Divine Comédie, œuvre de foi par excellence, suppose une culture scientifique plus étendue encore que le Banquet.

Si allégorisé que soit, dans le poème, le personnage de Béatrice, il conserve cependant quelques traits humains qui rappellent la Bice de la *Vita Nuova*, et nulle part cela n'est plus sensible que dans la scène du Paradis terrestre : lorsque sa dame descend du ciel, sous une pluie de fleurs et au milieu de concerts angéliques, Dante reconnaît aussitôt « la grande puissance de son ancien amour » (2, XXX, 39) ; il s'entend dire : « Tu ne te trompes pas ; regarde ; je suis bien Béatrice » (v. 73), et elle est si bien femme alors, et non symbole, qu'elle met une nuance de jalousie, presque de dépit, dans ses reproches : son poète « s'est retiré d'elle pour se donner à une autre » (v. 126), grief qui reparaît précisé, lorsqu'elle fait allusion à une « femmelette[1] » par laquelle Dante se serait trop laissé charmer. On se sent ici dans le domaine de la vie réelle, et non de l'abstraction; l'allusion à un nouvel amour est trop claire pour qu'on puisse y fermer absolument les yeux. Admettra-t-on cependant que le poète, en s'exprimant comme il l'a fait, n'ait eu en vue qu'une intrigue amoureuse déterminée? Il se peut ; mais à cette interprétation, trop étroitement littérale cette fois, on en préférera sans doute une un peu plus large : Dante aura voulu condamner tout un ensemble de goûts et d'occupations que, d'un mot, l'on peut appeler

1. « *Pargoletta* » (2, XXXI, 59).

la mondanité. La mondanité n'est pas la dissipation ; elle n'exclut pas les études sérieuses et la curiosité scientifique ; elle n'est que l'épanouissement complet d'une personnalité vigoureuse, avide de jouissances variées, en réaction ouverte contre l'idéal ascétique, et qui fait présager de loin le type de perfection sociale, ou simplement humaine, qu'exaltera la Renaissance.

En d'autres termes, Dante, tout en se livrant à l'étude et en participant à la vie publique de Florence, continua à cultiver les relations mondaines où on l'a vu engagé dès sa jeunesse, serviteur des dames, ami des poètes et des artistes, de Giotto, dont la gloire commençait à éclipser celle de son maître Cimabue (2, XI, 94-95), du musicien Casella, qui, au Purgatoire, chante une des canzoni allégoriques du poète (2, II, 76-117), de Forese Donati qui, avant de mourir (1296), s'était réconcilié avec Dante ; et celui-ci, par un sentiment délicat, semble avoir eu à cœur d'effacer, dans son poème, en un entretien tout empreint d'affection, le souvenir des fâcheuses invectives qu'ils avaient précédemment échangées (page 91). Forese est au Purgatoire, dans le cercle des gourmands ; et Dante lui dit avec mélancolie que, s'ils évoquent le souvenir de « la vie qu'ils ont menée ensemble », ils ne peuvent qu'en être douloureusement contristés (2, XXIII, 115-117). Est-ce à cette vie peu glorieuse que fait allusion un curieux sonnet, dans lequel Guido Cavalcanti adresse à Dante des reproches fort caractéristiques? Il serait imprudent de l'affirmer sans quelque réserve ; mais en dépit des explications ingénieuses grâce auxquelles on réussit à ôter tout venin au sonnet de Guido, il semble difficile de n'y pas percevoir un de ces avertissements un peu rudes, que la vraie amitié peut seule se permettre. Cavalcanti haïssait tout ce qui était

vulgaire et frivole ; il ne se complaisait que dans la société d'amis sévèrement choisis, auxquels il pouvait faire partager ses méditations, et il souffrait de voir Dante s'éloigner de lui ; il lui écrit : « Ma pensée se porte incessamment vers toi, et je trouve que tes préoccupations ne répondent plus à la noblesse de ton esprit ; je m'afflige de te voir si différent de ce que tu fus jadis... J'ai connu le temps où tu n'aimais pas les compagnies nombreuses ; tu fuyais les importuns, tu me témoignais tant d'amitié que je recueillais avec affection chacun de tes vers. A présent, voyant le genre de vie que tu as choisi, je ne puis plus manifester de joie pour ce que tu écris, et je n'ose plus me présenter à toi. Relis souvent mon sonnet ; peut-être alors l'esprit importun qui t'obsède finira-t-il par quitter ton âme égarée[1]. »

Quels sont ces vers de Dante que son ami accueillait sans joie? Nous l'ignorons, mais il est facile d'en trouver quelques-uns, dans son œuvre, en dehors de la correspondance avec Forese Donati, qui s'éloignent manifestement de la manière que pouvait approuver Guido. Voici notamment un petit faisceau de poésies amoureuses, d'une facture très savante qui marque un retour à la technique des troubadours les plus artificieux, et d'une inspiration profondément passionnée. Le lien visible qui les réunit est constitué par la désignation de la femme pour laquelle elles furent composées, sous l'allégorie expressive d'une « pierre » insensible ; leurs caractères communs sont la prédominance des images empruntées à l'hiver, au froid, à la mort, et aussi l'inspiration purement sensuelle du poète.

1. Zingarelli, *Dante*, p. 150-151. Plutôt qu'une traduction littérale, c'est une interprétation que je donne du difficile sonnet de Cavalcanti. Il existe toute une littérature sur cette poésie ; voir BSD, XV, p. 280-281.

Aucune autre partie de l'œuvre de Dante ne nous permet mieux de saisir sur le vif ce que ses plus anciens biographes nous disent de sa complexion amoureuse : repoussé, raillé peut-être, par la froide « Pietra », le poète souffre, gémit, rugit, avec une sincérité de passion ardente et inassouvie[1], qui ne se retrouve pas dans les pièces typiques du « Dolce stil nuovo ». Or celle qui tortura ainsi cet amant trop épris était une jeune et frêle femme, une « pargoletta »[2] — le même mot que Béatrice, à la fin de ses reproches, lance avec un mépris évident à la face de Dante. L'allusion est claire ; elle permet de placer cette aventure amoureuse, cet égarement sensuel du poète, pendant la période mondaine qui suivit l'achèvement de la *Vita Nuova*[3].

D'autres œuvres parmi celles qui déplurent à la sévérité de Guido Cavalcanti ont sans doute péri ; une peut-être subsiste, sans que nous soyons pourtant autorisés à tenir pour certaine l'attribution qui en a été proposée. Il s'agit d'un problème trop délicat et trop complexe pour qu'on puisse le discuter utilement ici ; du moins faut-il le poser, même sans espoir de le résoudre. C'est d'un remaniement abrégé du *Roman de la Rose*, en deux cent trente et quelques sonnets qu'il s'agit. Ce poème, « il Fiore », est un résumé très habile, très intelligent, nullement servile, qu'un adroit rimeur a eu le talent de dégager des broussailles du roman français, pour en faire une œuvre alerte, spirituelle, satirique et anticléricale, essentiellement profane, sensuelle et même grivoise à l'occasion : elle a sans aucun doute

1. Voir en particulier la canzone XII *Così nel mio parlar voglio esser aspro.*
2. Canzone *Io son venuto,* dernier vers.
3. *Bull. Soc. Dant.*, t. XIII, p. 327.

été rédigée en Toscane, ou plutôt à Florence, et les allusions historiques qu'elle renferme permettent d'en fixer la date dans les dix dernières années du XIIIe siècle. Or l'auteur de « la Fleur » se nomme deux fois dans son poème : Durante. On a vu (p. 93) que l'auteur de la Divine Comédie ne porte jamais que le nom de Dante dans les documents contemporains, mais à ce nom abrégé il n'était pas plus difficile de substituer le primitif « Durante », que Béatrice à Bice ; il suffisait pour cela que ce nom complet présentât quelque signification allégorique intéressante ; or tel est bien ici le cas : Durante est celui qui souffre, qui endure mille épreuves avec constance ; pareille désignation est parfaitement appropriée à l'Amant, protagoniste de « la Fleur ». Mais ce Dante est-il précisément l'Alighieri?

Dès 1881, le premier éditeur du poème, M. Castets, crut pouvoir le supposer ; vingt ans plus tard, M. Guido Mazzoni examinait avec une grande prudence et résumait d'une façon saisissante toutes les possibilités de l'attribution, et ses raisons étaient formellement accueillies, transformées en conclusions fermes par tel savant, dont l'autorité, en matière d'études dantesques, est considérable[1]. D'autres, il est vrai, les ont énergiquement repoussées ; mais trop souvent ils se sont inspirés, semble-t-il, de raisons de sentiment et d'impressions personnelles qui échappent à toute discussion[2]. La

1. Fr. D'Ovidio, dans le *Bull. Soc. Dant.*, t. X, p. 273. L'étude de Guido Mazzoni a paru dans la *Raccolta di studi critici dedicati ad A. D'Ancona*, Florence, 1901.

2. Cette tournure sentimentale et esthétique de la discussion est surtout sensible dans le bel ouvrage de A. Farinelli, *Dante e la Francia* (Milan, 1908), t. I. p. 25-29 ; voir aussi L. F. Benedetto, *Il « Roman de la Rose » e la letteratura italiana*, Halle, 1910, p. 160-163.

vérité est que, s'il était question d'attribuer « la Fleur » à un écrivain de troisième ou même de second ordre, personne ne songerait à demander que la démonstration fût plus complète ; mais au moment d'ajouter à l'œuvre consacrée de Dante ces trois mille deux cents et quelques vers, qui altèrent légèrement la physionomie du poète, ou du moins en précisent un aspect peu et mal connu, le devoir est d'hésiter, de réserver son adhésion formelle. S'il est de lui, le poème de la Fleur nous révèle un Dante rieur, capable d'improviser avec une verve remarquable, mais en se jouant, en y laissant traîner nombre de négligences et de gallicismes, une œuvre légère, profane et sensuelle, pour l'amusement d'un cercle d'amis, épris d'une aimable gaieté ; et l'on voit mal pourquoi ce portrait devrait être tenu, a priori, pour infidèle. Mais il convient aussi de rappeler que toutes les possibilités et les vraisemblances accumulées ne valent pas une preuve directe, positive ; et jusqu'à nouvel ordre cette preuve fait défaut.

Parmi les infidélités de Dante à la mémoire de Béatrice, il faut signaler celle que Boccace considérait comme la plus folle de toutes : il se maria — et beaucoup de biographes prétendent qu'il en fut bien puni, car son union fut malheureuse. La vérité est que nous ne savons rien de la vie conjugale du poète. Nous connaissons tout juste le nom de sa femme, Gemma Donati, et celui de quatre enfants qu'elle lui donna : Jacopo, Pietro, Antonia et Béatrice ; mais nous ignorons à quelle époque précise Dante prit femme ; on a supposé que ce fut un mariage conclu à la suite d'arrangements politiques, comme on en cite tant d'exemples, avant l'explosion des troubles de 1300, les Donati occupant une place fort en vue dans la ville. Ce qui est certain, c'est que Gemma ne partagea pas l'exil de

son mari et que nulle part celui-ci n'a fait la plus légère allusion à la mère de ses enfants. Au moment où il éclate en invectives contre les femmes florentines, Dante n'éprouve le besoin de faire qu'une exception, en faveur de Nella, la veuve de son ami Forese (2, XXIII, 91 et suiv.). N'accablons pas l'infortunée Gemma en tirant argument contre elle du silence de Dante ; mais convenons que son souvenir ne paraît pas avoir pesé très lourd dans les regrets que le poète emporta sur les routes de l'exil.

II

La participation de Dante aux affaires publiques commença relativement tard : ce fut seulement aux approches de 1300 que ses occupations philosophiques, littéraires et mondaines cédèrent la place à sa passion, subitement éveillée, pour la politique; mais celle-ci le saisit alors tout entier. Pendant sa jeunesse, il s'était borné à prendre part à certaines expéditions militaires, qui cadraient bien d'ailleurs avec le caractère chevaleresque des occupations où on l'a vu engagé : il n'y avait pas alors de bonne réjouissance sans chevauchées à travers la ville et la campagne. En un passage de la *Vita Nuova* (ch. IX), Dante raconte que, vers sa vingtième année, il dut s'éloigner de Florence avec une nombreuse compagnie de cavaliers, et tous les termes du texte confirment qu'il s'agit bien d'une entreprise militaire et non d'une simple excursion de plaisance[1]. En 1289, il prit part aux importantes opérations dirigées par les Florentins contre les gens d'Arezzo, et

1. I. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia* (1891).

fut présent à la célèbre bataille du 11 juin, à Campaldino, dans le Casentin — la haute vallée de l'Arno, — qui fut comme la revanche des Guelfes dix-neuf ans après Montaperti. Ce détail de la biographie du poète nous est révélé par Leonardo Bruni, chancelier de la république au début du xv[e] siècle, qui cite à ce propos une phrase d'une lettre, malheureusement perdue, de Dante. Son témoignage a été contesté ; mais Bruni était bien placé pour consulter des documents aujourd'hui disparus, et rien ne permet de suspecter sa bonne foi. D'ailleurs la bataille de Campaldino, avec le terrible orage qui aggrava la déroute des Gibelins, est mentionnée dans le Purgatoire (V), à propos de la mort d'un de leurs capitaines, Buonconte da Montefeltro, dont le corps n'avait jamais été retrouvé ; aucun terme de la description que Dante donne de cette journée ne dément, bien au contraire, qu'il en ait été témoin oculaire. D'ailleurs la même année, au mois d'août, il assista en personne — ses expressions ne laissent pas de place au doute (1, XXI, 94-96) — à la reddition d'une citadelle pisane, Caprona, prise par les forces réunies des Florentins et des Lucquois.

Cependant de graves bouleversements politiques modifiaient la constitution intérieure de Florence. En 1293, un descendant d'une vieille famille noble, d'ailleurs tout dévoué au parti populaire, Giano Della Bella, fit approuver un ensemble de dispositions, connues dans l'histoire de Florence sous le nom de *Ordinamenta justitiae*, en vertu desquelles tout membre de l'aristocratie, ceux qu'on appelait les Grands, et qui n'exerçaient aucun métier, étaient exclus des magistratures et se voyaient privés de certaines garanties en justice. En outre, cinq des corporations, tenues jusqu'alors dans une situation d'infériorité parmi les « Arts

mineurs », furent mises sur un pied d'égalité avec les « Arts majeurs ». C'était le triomphe des « popolani », c'est-à-dire de la bourgeoisie commerçante, et la ruine des Grands au point de vue de leur influence dans le gouvernement de Florence. On imagine la colère des vaincus et leurs efforts pour prendre une revanche : trois ans plus tard, ils obtenaient l'exil de Giano Della Bella, avec quelques corrections aux Ordonnances mêmes, notamment au point de vue judiciaire, et surtout on leur rendait la faculté d'aspirer aux fonctions publiques à la seule condition de s'inscrire dans une corporation. De tout ce mouvement politique si intense, il est fort curieux que l'œuvre de Dante n'ait pas conservé le moindre souvenir ; se trouvant amené, dans le Paradis (XVI, 127 et suiv.), à rappeler la famille Della Bella parmi les plus anciennes de la noblesse florentine, il se borne à indiquer que ses descendants avaient embrassé le parti du peuple, ce qui ne constitue pas même un commencement d'appréciation sur le rôle politique si passionné et si passionnant du fameux tribun. Dante pouvait si peu ignorer tous ces événements, dont il fut d'ailleurs témoin, qu'il s'inscrivit, en vertu des fameuses ordonnances, dans la corporation des médecins et apothicaires, bien qu'il n'eût jamais exercé ces professions ; sans doute s'agissait-il d'une pure formalité, et la corporation qu'il choisit était hospitalière, car elle accueillait aussi les peintres ; un poète n'y était pas déplacé.

Il fallut des événements plus graves encore pour tirer Dante de son indifférence politique. Son nom apparaît dans les conseils de la commune à partir des derniers mois de 1295 ; mais d'abord il ne prit qu'une part intermittente et assez effacée aux délibérations. Les ingérences de plus en plus menaçantes d'un pape

dans le gouvernement intérieur de Florence le déterminèrent seules à se mêler plus activement à la lutte. Ce pape est Boniface VIII, qui occupa une des premières places dans les haines du poète, et dont le souvenir reparaît en maintes parties de son œuvre. Non seulement Dante a vu en Boniface la cause immédiate et l'auteur responsable de ses infortunes personnelles, mais il a surtout dénoncé en lui l'incarnation du régime détestable de corruption et d'ambitions temporelles qui, à ses yeux, déshonoraient l'Église. Et le fait est que, à l'aurore du XIVe siècle, Boniface VIII est un pur anachronisme : d'un côté, il aspirait à reprendre l'œuvre politique des grands papes mystiques du moyen âge, Grégoire VII, Innocent III — et la déchéance de l'autorité impériale en Italie semblait favoriser la constitution d'un empire théocratique, s'étendant de Rome au monde entier —; mais, d'autre part, les armes dont il se servit pour mettre à exécution ce plan grandiose, la violence, la trahison, l'argent, annoncent les méthodes de gouvernement auxquelles recourront certains papes de la Renaissance, un Alexandre VI ou un Jules II[1].

Les circonstances dans lesquelles on racontait qu'il monta sur le trône de saint Pierre doivent être rappelées, car elles expliquent comment Dante a pu penser que Boniface VIII n'était pas le pape légitime, mais bien un usurpateur (3, XXVII, 22-24). Le vénérable ermite du mont Morrone, que le conclave, en désespoir de cause, avait élu pape le 5 juillet 1294, et qui prit le nom de Célestin V, abdiqua au bout de cinq

1. Comme il est bon d'entendre tous les sons de cloche, on trouvera un portrait tout différent du pape d'Anagni dans les élégants *Jubilés d'Italie* de M. Henry Cochin (Paris, 1911), particulièrement p. 82 et suivantes.

mois et dix jours de pontificat ; ce saint homme comprit bien vite qu'il n'était pas à sa place à Rome, et les cardinaux ne manquèrent pas de le lui faire très clairement entendre. L'un d'eux surtout, l'ambitieux cardinal Gaetani, voyant que la répartition des voix dans le conclave était modifiée par la création de douze nouveaux cardinaux, et fort de l'appui du roi de Naples, Charles II d'Anjou, jugea le moment venu de se faire nommer pape. C'est donc lui, assurait-on, qui cultiva dans l'esprit de l'honnête Célestin V l'idée de l'abdication, qui leva ses scrupules en lui citant le précédent du premier successeur de saint Pierre, et l'amena à rédiger un décret en vertu duquel les papes avaient le droit de se démettre. L'imagination populaire lui prêtait même des moyens d'action plus grossiers : armé d'un porte-voix, il aurait parlé la nuit au pape épouvanté, en se donnant pour l'ange envoyé par Dieu afin de l'inviter à songer au salut de son âme plutôt qu'aux vains honneurs de la tiare[1]. De quelque façon qu'il s'y prît, le cardinal Gaetani en vint à ses fins : élu le 24 décembre, il eut pour premier soin de mettre en lieu sûr son infortuné prédécesseur de peur qu'on le lui opposât. Beaucoup de fervents chrétiens, ceux surtout qui s'inspiraient de l'esprit évangélique et franciscain, comme Dante et son contemporain le poète ombrien Jacopone da Todi, tinrent l'élection de Boniface VIII pour nulle, et stigmatisèrent la faiblesse de Célestin V, responsable des malheurs où sombrait l'Église par suite de son « grand refus » (p. 25-26).

Le nouveau pape se signala par l'impétuosité avec laquelle il entreprit de réaliser au plus tôt ses plans ambitieux, car, ayant près de quatre-vingts ans,

1. *Il Pecorone*, XIII, 2.

il ne voulait pas perdre de temps. Les écrivains guelfes eux-mêmes reconnaissent que les pensées mondaines le dominèrent plus que de raison ; Dante lui reproche surtout sa simonie et ses trahisons : dans le huitième cercle de l'Enfer, il lui marque d'avance sa place dans la fosse de Nicolas III, et, plus loin, un curieux épisode met en relief l'absence de scrupules qui, aux yeux du poète, caractérisait Boniface.

La grande famille romaine des Colonna, qui avait fait l'impossible pour empêcher son élection, ne travaillait pas avec moins de zèle à entraver sa politique. Sciarra Colonna ayant commis un acte de brigandage au détriment du pape — il avait capturé un convoi qui transportait les coffres, renfermant ses trésors, d'Anagni à Rome, — Boniface VIII excommunia les Colonna, leur retira leurs bénéfices, puis, fort de l'appui de leurs éternels adversaires, les Orsini, il les expulsa de Rome et rasa leurs demeures. Comme les Colonna s'étaient réfugiés dans les châteaux qu'ils possédaient à l'est de Rome, notamment à Palestrina, l'ancienne Préneste, le pape proclama contre eux la guerre sainte, ce qui fait dire à Dante : « Ce n'est pas avec les infidèles, sarrasins ou juifs, qu'est en guerre le chef des modernes pharisiens : il n'a d'ennemis que parmi les chrétiens... » (1, XXVII, 85-88). Tous les efforts vinrent se briser devant l'imprenable citadelle de Palestrina. Désespéré de cette résistance, Boniface fit appel à un condottiere célèbre en ce temps, Guido da Montefeltro, qui avait joué un rôle marquant dans toutes les guerres entre Guelfes et Gibelins, en Toscane et en Romagne, de 1274 à 1295 ; aucun stratagème ne lui était inconnu. Or, ce vieux renard, sentant sa fin prochaine, s'était fait moine, et jouissait paisiblement, dans un couvent d'Ancône, de l'absolution accordée à ses péchés, qui

étaient nombreux et graves. C'est là que vint le chercher le pape, pour l'inviter à examiner la position de Palestrina et apprendre de lui ce que l'on pouvait tenter. Guido vint, étudia la situation et ne formula aucun avis. Comprenant les scrupules du moine, le pape lui dit : « Ne crains rien : je t'absous d'avance ; tu sais bien que je porte les deux clés, celle qui ouvre et celle qui ferme le ciel... » (1, XXVII, 100-104). Pleinement rassuré, Guido rendit alors son oracle : « Promettre beaucoup et ne rien tenir » (110). C'était une façon d'indiquer que la trahison seule pouvait avoir raison de Palestrina. Le pape ne se le fit pas répéter deux fois : les Colonna, alléchés par des conditions avantageuses, se rendirent, et Boniface VIII ordonna la destruction de la citadelle avec tout ce qu'elle renfermait. Le plus trahi de tous fut pourtant Guido da Montefeltro, dont l'âme, en dépit de l'absolution pontificale, fut emportée par un diable au plus profond de l'Enfer (v. 112 et suiv.).

La faute capitale de Boniface fut de proclamer la déchéance de toute autorité autre que la sienne : « Rome avait autrefois deux soleils, dont l'un montrait aux hommes la voie du monde, l'autre la voie de Dieu ; l'un a éclipsé l'autre, et maintenant l'épée est dans la même main que le bâton pastoral » (2, XVI, 106-110). On raconte qu'en 1298, quand Albert d'Autriche, vainqueur d'Adolphe de Nassau, fut élu empereur, mais négligea entièrement l'Italie, le vieux pape mit la couronne impériale sur sa tête en disant : « C'est moi qui suis César ; je défendrai seul les droits de l'Empire ». Dans le même esprit, un peu plus tard, il lança contre le roi de France la bulle *Clericis laicos*, qui déclarait le clergé exempt de toute redevance au pouvoir royal, puis la bulle *Unam sanctam*, qui com-

mence par rappeler que toutes les créatures sont soumises à l'autorité du pontife romain. On sait comment Philippe le Bel releva ce défi : Guillaume de Nogaret, envoyé en Italie, s'unit à Sciarra Colonna, et, à la tête d'une petite troupe armée, les émissaires du roi de France s'emparèrent par surprise de la ville d'Anagni, où le pape fut retenu prisonnier dans son palais pendant trois jours et abreuvé d'humiliations. Ici la figure de Boniface VIII prend une grandeur inattendue : cet octogénaire revêtit ses habits pontificaux, s'assit sur son trône, tiare en tête, la croix et les clés dans les mains, et subit sans une plainte les menaces de ses agresseurs. Pendant trois jours, il resta ainsi, sans bouger, sans manger, et réussit à intimider ses ennemis, à réveiller le zèle des gens d'Anagni, qui le délivrèrent enfin. Mais il ne survécut pas à cet affront : le 12 octobre 1303, il mourut à Rome, en proie à une sorte de frénésie causée par la rage accumulée dans son cœur. Devant cette fin tragique, la colère de Dante tombe tout à coup ; il sent trop bien que, régulièrement élu ou non, Boniface VIII n'est plus en jeu ici comme personnalité, mais en sa qualité de représentant officiel de l'Église : c'est la papauté elle-même qui était atteinte par cet affront, prélude de la « captivité » d'Avignon, c'est-à-dire de la chute définitive du grand prestige spirituel dont avaient joui les papes du moyen âge. Et Dante a écrit — sous forme de prophétie, puisque l'action de son poème se place trois ans avant la scène d'Anagni — : « Je vois entrer dans Anagni la fleur de lys ; et, dans la personne de son vicaire, je vois le Christ prisonnier ; une fois de plus il est tourné en dérision, abreuvé de vinaigre et de fiel ; entre deux larrons vivants, je le vois succomber » (2, XX, 86-90).

Nulle part l'aptitude de Dante à distinguer soigneusement la fonction, qu'il respecte, et le « fonctionnaire », qu'il méprise, n'apparaît plus clairement qu'ici. Mais dans ce revirement des sentiments du poète, il pourrait bien y avoir encore autre chose, quelque chose de très humain. Nous voulons bien nous quereller, nous couvrir d'injures, et parfois de boue, entre membres d'une même famille, d'une même ville, d'un même parti ; mais il nous déplaît qu'un étranger intervienne dans nos démêlés. Un Italien, fervent chrétien comme Dante, pouvait bien dire son fait à un pape qu'il jugeait indigne — c'était là une tradition hautement romaine — ; il aurait vu sans déplaisir un empereur, fût-il germanique, mais légitime héritier des Césars, infliger une leçon exemplaire à Boniface VIII. Mais qu'un Philippe le Bel osât se mêler à une querelle qui ne le concernait en rien, voilà ce qui lui paraissait intolérable. De tout temps il y a eu, en Italie, une susceptibilité spéciale à l'égard de la France, et presque invariablement causée par sa politique pontificale ; ce phénomène est déjà très frappant dans l'œuvre de Dante. Le poète, on va le voir bientôt, avait de justes griefs contre certains princes français ; pour qu'un des descendants d'Hugues Capet (2, XX, 40 et suiv.) trouvât grâce devant lui[1], il ne fallut pas moins que l'amitié personnelle qui l'unit à Charles Martel, fils de Charles II d'Anjou, jeune prince à l'esprit généreux et amoureux de poésie, mort à vingt-quatre ans (3, VIII, 31 et suiv.).

1. A. Farinelli, dans l'Introduction de son grand ouvrage sur *Dante e la Francia* (I, p. 47 et suiv.), a traité à fond la question du « misogallisme de Dante ».

III

La grande pensée de Boniface VIII étant de se substituer à toute autre autorité dans le domaine temporel, le pape devait commencer par s'assurer une suprématie incontestée sur les territoires les plus proches, sur la Toscane, et en particulier sur Florence ; et il avait un prétexte tout trouvé pour se mêler des affaires de cette ville prospère et puissante, puisque, au début du XII[e] siècle, la comtesse Mathilde avait légué ses droits au saint-siège. Jamais aucun pape n'avait pu recueillir effectivement cette succession, et même en l'absence de tout représentant des intérêts impériaux en Italie, Boniface VIII ne pouvait songer à réduire la Toscane par la force ; c'est à la politique qu'il eut recours pour en venir à ses fins, en essayant de mettre à profit les dissensions alors ressuscitées parmi les Florentins avec une acuité nouvelle.

Des anciens partis, il ne doit plus être question : depuis la défaite des Gibelins, après la mort de Manfred et celle de Conradin, la politique de Florence est, par définition, guelfe ; était tenu pour gibelin quiconque la combattait. Dès lors il n'y avait plus dans la ville que les Grands, c'est-à-dire les descendants de la noblesse féodale ralliés plus ou moins librement à la politique populaire, et grossis de quelques familles d'origine bourgeoise anciennement associées au gouvernement, et les marchands. Mais à ces deux dénominations ne correspondaient pas deux partis homogènes, loin de là ; un parti intermédiaire, un « centre » se forma de l'aile droite des marchands, ceux que l'on appela le « popolo grasso », les enrichis,

toujours convaincus que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, et de l'aile gauche des Grands, de ceux qui avaient des sympathies pour la bourgeoisie. En dehors de cette coalition instinctive des éléments que nous appellerions conservateurs ou modérés, il y avait deux partis extrêmes : les Grands irréductibles, exclus du pouvoir par l'évolution de plus en plus démocratique de la politique florentine, et le « menu peuple » qui travaillait et qui peinait, mécontent de ne jouer aucun rôle, et prêt à favoriser toute agitation dont il pouvait attendre un profit. Il était inévitable que ces deux partis extrêmes, impuissants s'ils restaient séparés, s'unissent pour combattre le centre et lui arracher le pouvoir.

Semblables combinaisons subissent toujours l'influence des ambitions personnelles : lorsque les principes cessent d'imprimer une direction aux partis, ce sont les intérêts particuliers qui les mènent. De 1280 à 1300, Florence vit s'accentuer et s'aggraver de jour en jour le conflit entre les deux familles voisines et rivales, les Cerchi et les Donati, dont le quartier — celui-là même où habitait Dante — reçut le surnom expressif de « quartier du scandale », c'est-à-dire des discordes et des violences. Les Donati étaient d'ancienne noblesse : très orgueilleux, ils ne pouvaient se résigner à jouer un rôle effacé. Leur chef, Corso, s'en accommodait d'autant moins qu'il avait les qualités et les défauts qui donnent la popularité : à Campaldino, son action personnelle à la tête du contingent de Pistoia avait assuré la victoire ; cavalier d'une belle prestance, il était volontiers salué par le peuple du titre de « grand baron », et quand l'exil de Giano Della Bella eut privé d'un protecteur les artisans des corporations inférieures (les *Arti minori*), il sut gagner leur confiance ;

il y réussit d'autant mieux qu'il était beau parleur, et que ses mots, colportés par la ville, y faisaient fortune. Dante, qui fut allié aux Donati par son mariage, qui eut de l'amitié pour un frère de Corso, Forese, et une sorte de vénération émue pour sa sœur Piccarda (3, III, 46 et suiv.), Dante haïssait Corso, nature ambitieuse et violente, ignorant de tout scrupule, capable même d'arracher sa sœur au cloître, pour lui faire contracter un mariage utile à sa politique. La fin prématurée, subite, violente elle aussi, de ce tribun détesté, en 1308, sembla au poète une juste punition envoyée par le ciel (2, XXIV, 82-88).

En face des Donati, les Cerchi, représentants authentiques du « popolo grasso », exerçaient une incontestable influence sur les modérés ; mais ils s'étaient aliéné le menu peuple en admettant que les Ordonnances de 1293 fussent atténuées dans leurs rigueurs contre les Grands. D'ailleurs leur chef, Vieri de' Cerchi, ne possédait pas les précieuses et dangereuses qualités personnelles de son rival. Dino Compagni, qui était pourtant de son parti, reconnaît que, s'il avait pour lui un physique plein de noblesse, c'était un homme « de peu de malice et nullement beau parleur[1] » ; les historiens modernes sont d'avis qu'il était plus vaniteux que capable. Cependant derrière lui se rangeaient, non seulement la bourgeoisie riche, mais encore l'élite intellectuelle de Florence, en particulier Guido Cavalcanti et Dante. Ce n'est pas que le poète eût la moindre tendresse pour les Cerchi : il exprime assez durement son regret qu'ils eussent quitté leur paroisse d'Acone, au milieu du XIIe siècle, pour s'établir dans la ville (3, XVI, 65) ; mais puisqu'il fallait se prononcer — les

1. Dino Compagni, *Cronaca*, I, 20.

chroniqueurs affirment que personne alors ne put rester neutre — Dante se porta du côté où l'inclinaient ses amitiés et ses traditions de famille, vers les « modérés ».

Les démêlés des Cerchi et des Donati engendrèrent un état de méfiance réciproque, de suspicion et de menaces sourdes qui risquaient à chaque instant de déchaîner la guerre civile : « La ville, dit un damné à Dante, est si pleine de jalousies que le sac déborde » (1, VI, 49-50) ; « bientôt le sang va couler » (65). Il coula en effet, le 1er mai 1300, sur la place de la Trinité, décorée pour ce grand jour de fête, le « Calendimaggio » : sur tous les carrefours, chaque année, à cette date, le peuple de Florence dansait, chantait, faisait trêve à ses querelles. Plusieurs membres de la famille des Cerchi se trouvaient là réunis, parmi les dames revêtues de leurs plus frais atours, lorsque, tout à coup, un groupe de leurs adversaires envahit la place, qui, en un clin d'œil, se trouva transformée en champ de bataille ; un des Cerchi fut si brutalement frappé qu'il eut le nez arraché ; et les Donati, satisfaits de ce hardi coup de main, disparurent aussi vite qu'ils étaient venus, trouvant asile dans le palais Spini où ils se barricadèrent. Or, vers le même temps, la ville de Pistoia était déchirée par des conflits analogues : deux branches de la famille Cancellieri se faisaient une guerre acharnée, et pour distinguer les factions qui les suivaient, on les appelait « Blancs » et « Noirs ». Ceux-ci avaient cherché à intéresser les partis florentins à leurs querelles, et y avaient réussi; de ce moment date l'introduction de ces noms à Florence : les « Blancs » furent les modérés qui reconnaissaient Vieri de' Cerchi pour chef, et le parti de Corso Donati reçut la désignation de « Noirs ».

Une intelligence politique même médiocre suffisait pour faire comprendre au pape quel secours il pouvait trouver auprès des Noirs, le parti des mécontents, conduits par un chef ambitieux et adroit, contre les Blancs, défenseurs jaloux de l'autonomie florentine : Boniface VIII ne s'y trompa pas. Lorsque Corso Donati se remaria, après la mort mystérieuse de sa première femme, une Cerchi, empoisonnée disait-on, une demande en nullité, pour ce second mariage, fut présentée par les Cerchi à l'autorité ecclésiastique; mais le pape s'empressa de reconnaître le fait accompli et envoya sa bénédiction. Dès lors il soutint constamment Corso en tous ses démêlés avec ses rivaux. De son côté le menu peuple florentin, attaché par d'anciennes traditions à la politique pontificale, suivit volontiers un chef qui n'exploitait cependant les vieux instincts guelfes que pour renverser la bourgeoisie riche, toujours opposée à toute ingérence étrangère, jadis celle de l'empire, maintenant celle de l'Église.

Que Dante, dès ce moment, ait joué un rôle marquant dans l'organisation de la résistance au pape, on en trouve la preuve dans l'ambassade dont il fut chargé en mai 1300. Quelques communes de Toscane, Lucques, Pistoia, San Miniato al Tedesco, Colle, Volterra, d'autres encore, avaient formé, sous la direction de Florence, une sorte de ligue militaire connue sous le nom de « taille guelfe », qui obéissait à un capitaine élu. Sous prétexte de prendre certains accords en vue de l'élection de ce capitaine, la Seigneurie florentine envoya aux communes confédérées quelques hommes de confiance, chargés surtout de prévenir toute entreprise pontificale qui aurait pu avoir pour but de relâcher les liens de la ligue. C'est dans ces conditions que Dante fut délégué à San

Gimignano, petite république alors florissante, au nord de Sienne.

Peu de pages sont plus attachantes, dans la vie du poète, que cette ambassade, dont il ne faut d'ailleurs pas grossir l'importance ; car il n'en est aucune où son activité se soit déroulée dans un cadre mieux conservé. Les vicissitudes politiques de cet heureux coin de la riante Toscane ont permis à San Gimignano de garder sans altérations notables sa physionomie médiévale : l'aspect des remparts et des hautes tours carrées, la lumière raréfiée qui descend au fond des rues entre les façades sombres de palais trop rapprochés, le palais du Podestà, dont l'ambassadeur florentin gravit les degrés, sont des choses qui n'ont pas changé ; à peine est-on tenté de trouver un peu moderne la belle fresque de Lippo Memmi qui décore la salle où Dante parla le 7 mai 1300 : elle est de 1317 ! Mais le reste de la décoration picturale découverte sous le badigeon — des scènes de chasse, d'un style très primitif — remonte à 1243, et devait être dans toute sa fraîcheur quand les regards du poète s'y arrêtèrent.

Voyant qu'il n'obtenait rien de la Seigneurie florentine, le pape convoqua Vieri de' Cerchi à Rome, pour l'amener à faire la paix avec Corso Donati ; mais Vier répondit qu'il n'était en guerre avec personne, et repoussa nettement les bons offices de Boniface VIII. Celui-ci se servit alors de trois Florentins résidant à Rome pour ourdir un complot contre les Cerchi : la trame fut découverte ; la nouvelle Seigneurie qui entra en fonctions le 15 avril 1300 fut composée des dénonciateurs du complot, et ceux-ci reçurent pleins pouvoirs pour défendre la ville menacée : les conspirateurs soudoyés par le pape furent condamnés à deux mille livres d'amende chacun et à avoir la langue

coupée. Boniface VIII fulmina, menaça Florence d'excommunication, et déclara qu'il permettait d'arrêter les commerçants florentins et de les dépouiller partout où on les trouverait — menaces vaines qui ne firent pas fléchir la Seigneurie, mais significatives en ce qu'elles montrent dans ce pape un précurseur des Jules II et des Paul V, mais un précurseur trop pressé. Il envoya alors à Florence, avec le titre de pacificateur, un de ses agents les plus dévoués, le cardinal d'Acquasparta, qui l'avait aidé puissamment dans sa lutte contre les Colonna. Suivant l'usage, le pacificateur obtint des pouvoirs spéciaux pour mettre fin aux discordes : il se flattait d'introduire dans le tirage au sort des magistrats certaines modifications, à la faveur desquelles il espérait faire entrer quelques Noirs dans la Seigneurie. Or les six noms qui sortirent — non des urnes, mais des sacs, suivant l'usage florentin — le 14 juin 1300, furent ceux de cinq inconnus et le nom glorieux de Dante. Le poète fut-il l'inspirateur de la politique adoptée par cette Seigneurie, qui siégea jusqu'au 14 août? On est assez disposé à le penser ; en tout cas, la résistance contre les menées du pape fut plus que jamais à l'ordre du jour. La première délibération prise par les nouveaux magistrats, sous les yeux du cardinal d'Acquasparta, eut pour objet de confirmer les condamnations encourues par les conspirateurs à la solde du pape ; c'était presque un défi, et l'on aime à se représenter l'âme ardente du poète s'exaltant dans cette résistance acharnée, à la fois très noble et très imprudente. Au reste, l'habileté politique ne caractérisa guère l'attitude des Blancs pendant cette période de crise.

Depuis la bataille qui, le 1er mai, avait ensanglanté la place de la Trinité, les scènes de violence et les

attaques à main armée se multipliaient d'une façon inquiétante. Les intrigues du pape et du cardinal d'Acquasparta, en présence de l'attitude inflexible de la Seigneurie, provoquaient chaque jour de nouveaux incidents ; la mesure parut comble, lorsque la veille de la Saint-Jean, fête patronale des Florentins, la procession solennelle de l'offrande fut l'occasion d'agressions et de rixes sanglantes. Le jour même, la Seigneurie reçut pleins pouvoirs pour mettre un terme à une situation intolérable ; mais la décision qu'elle prit est au moins inattendue : sept des principaux chefs Blancs et sept des principaux chefs Noirs furent exilés. Parmi les premiers se trouvaient trois des Cerchi, et, au nombre de leurs partisans les plus dévoués, le poète Guido Cavalcanti, qui devait rentrer deux mois plus tard malade à Florence, pour y mourir ; parmi les seconds Corso Donati, son beau-frère le mari de Piccarda, et les plus turbulents de leurs amis. Leonardo Bruni affirme que cette décision fut prise sous l'inspiration de Dante, et s'il en est ainsi, elle fait honneur à son esprit d'équité et d'impartialité : exiler son « premier ami », Guido, cela était héroïque, digne des vertus romaines ou spartiates ; mais cet héroïsme était-il très bien employé? Ne risquait-il pas d'indisposer à la fois les Blancs et les Noirs? La Seigneurie qui succéda, le 15 août, à celle dont le poète faisait partie, aggrava cette maladresse en rappelant les exilés Blancs et non les Noirs : pourquoi l'impartialité qui avait présidé à la sentence d'exil ne présidait-elle plus à sa révocation? N'était-ce donc qu'une comédie? Et l'impopularité de Dante s'aggravait de jour en jour.

Pour en finir avec ces résistances florentines, Boniface VIII appela un pacificateur plus expéditif et moins scrupuleux que le cardinal d'Acquasparta.

Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, avait fait ses preuves comme « pacificateur » des Flandres; c'est à lui que le pape s'adressa, et « le Valois » détesté parut en Italie au mois de juin 1301, « armé seulement de la lance que maniait si bien Judas, et il en dirigea la pointe avec tant d'adresse qu'il atteignit Florence en plein cœur...[1] ». Corso Donati s'était rendu à Rome, où il se sentait plus libre pour préparer les événements décisifs, tandis que les Blancs affolés, tour à tour timides jusqu'à la peur et hardis jusqu'à la témérité, ne savaient choisir aucune ligne de conduite ferme pour tirer le meilleur parti possible d'une situation exécrable. Dante était régulièrement appelé dans les conseils dont s'entourait la Seigneurie chaque fois qu'une décision grave était en discussion, et il y prit invariablement la parole pour combattre toutes les prétentions de Boniface VIII; puis lorsque un jour on recourut au parti désespéré, condamné d'avance, d'envoyer une ambassade à Rome, pour tâcher d'atténuer les effets de la mission de Charles de Valois, et de fléchir le pontife irrité, le choix des Florentins tomba sur Dante et quelques autres Blancs, tout aussi acharnés, tout aussi compromis! En acceptant de s'acquitter de cette ambassade, le poète montra une fois de plus un grand courage; mais n'y avait-il pas un peu de naïveté à croire qu'il avait qualité pour obtenir du pape des concessions, lui qui s'était toujours montré d'une intransigeance inflexible?

Cette aventure est tellement étrange que plusieurs biographes modernes refusent d'admettre l'ambassade de Dante auprès de Boniface VIII; et pour se retenir sur la pente du doute, il ne faut pas moins que

1. Avec plus de réalisme, Dante dit qu'il lui « creva la panse » (2, XX, 73-75).

le témoignage concordant d'un contemporain, Dino Compagni, de Villani, de Boccace, de plusieurs commentateurs anciens de la Divine Comédie et plus tard de Leonardo Bruni, sans omettre ce détail significatif que, dans les conseils de l'automne 1301, le nom de Dante ne figure plus une seule fois. Devant cette parfaite concordance, nous devons nous incliner, en avouant que nous comprenons mal ; ce n'est d'ailleurs pas le seul détail qui, dans les actes et les pensées de Dante ou de ses contemporains, reste impénétrable pour nous. Une chose est certaine, c'est que l'ambassade échoua. D. Compagni et L. Bruni racontent que le pape renvoya deux des ambassadeurs à Florence, mais qu'il retint Dante. Était-ce pour priver les Blancs d'un conseiller que Boniface jugeait dangereux, ou le gardait-il comme otage? Le mystère le plus complet règne sur cet épisode de la vie du poète.

Pendant ce temps, Charles de Valois entrait en maître à Florence, le 1er novembre. D'abord il se posa en conciliateur, respectueux des institutions de la commune, qu'il jura de protéger ; mais derrière lui revint Corso Donati suivi des Noirs précédemment exilés, et ceux-ci se livrèrent à mille excès, assouvirent leurs vengeances personnelles, exercèrent d'impitoyables représailles contre les Blancs, sans que le prétendu pacificateur mît le moindre obstacle aux pillages, aux incendies, aux tueries qui désolèrent la ville pendant cinq jours. Alors un podestat tristement célèbre, Messer Cante dei Gabrielli de Gubbio, entra en fonctions et se mit en devoir d'appliquer une loi de circonstance, en vertu de laquelle il devait connaître des crimes commis pendant les années précédentes par les magistrats en fonctions, même si ces crimes étaient couverts par une absolution. Cette loi visait les di-

verses Seigneuries de 1300-1301, c'est-à-dire, entre autres, Dante, contre qui fut prononcée une première sentence le 27 janvier 1302. L'inculpation était celle de «baratteria », — c'est-à-dire la concussion et la vénalité dans l'exercice de fonctions publiques ; la peine édictée était une amende de cinq mille livres, et faute de payer cette somme dans un délai de trois ans, la confiscation des biens ; le paiement même de l'amende ne dispensait pas les condamnés de rester deux ans loin de Florence, et l'accession aux fonotions publiques leur était interdite. Le 10 mars, une nouvelle sentence visant quinze magistrats déjà frappés en janvier-février, parmi lesquels se trouvait Dante, les condamnait au bûcher s'ils tombaient vivants entre les mains des agents du gouvernement de Florence.

Dans de pareilles conjonctures, les accusés, sachant d'avance quel sort leur était réservé, n'attendaient pas la sentence pour se mettre en lieu sûr, et ils allaient grossir le nombre de ces « fuorusciti », de ces exilés, non pas volontaires mais par choix d'un moindre mal, qui depuis un siècle ne cessaient d'intriguer contre le parti au pouvoir à Florence. Nous ignorons tout des circonstances dans lesquelles le poète apprit sa condamnation et assura sa fuite ; mais deux choses apparaissent avec une clarté qu'on ne saurait souhaiter plus grande : c'est d'une part l'inexistence des malversations qui lui étaient reprochées, accusation vague, qui n'est accompagnée d'aucune imputation précise dans les sentences, au moins en ce qui concerne Dante ; son véritable, son seul crime était d'avoir combattu sans merci les menées politiques de Boniface VIII ; — d'autre part cet exil, qui devait être perpétuel, fit au cœur du poète, alors dans la force de l'âge, une blessure que rien ne pouvait plus guérir. Né pour l'ac-

tion, fier, passionné pour le bien de sa patrie et de l'Italie, ou plutôt de l'humanité, il voyait le mal partout triomphant, il n'était plus qu'une épave inutile; il lui fallait subir toutes les humiliations de l'exil et de la pauvreté. Mais dans cette redoutable épreuve, son génie allait s'élever d'un vol brusque à des hauteurs que jusqu'alors la charmante inspiration chevaleresque et allégorique du « Dolce stil nuovo » ne permettait aucunement de prévoir.

CHAPITRE III

L'EXIL.

I

De janvier à octobre 1302, les condamnations prononcées contre les Florentins suspects aux Noirs victorieux frappèrent plus de six cents personnes, et parmi celles-ci, outre Dante, on cite le père de Pétrarque. Une véritable armée de mécontents, avides de revanche, se répandirent alors dans les villes voisines, ennemies de Florence, et commencèrent à y entretenir des intrigues pour arracher par la force aux Noirs le gouvernement de leur patrie.

Cet épisode de la vie du poète appelle une observation. Il est arrivé trop souvent que l'on a parlé du « patriotisme » de Dante, et que l'on a fait de lui le précurseur du sentiment national italien, sans prendre garde que ces idées, autant que ces mots, sont de véritables anachronismes à l'aurore du xive siècle. Dante a été de son temps, et nullement du nôtre : il a chéri Florence d'une tendresse filiale, passionnée, et c'est par là qu'il nous touche ; mais il n'a fait aucune difficulté de conclure des alliances avec les Gibelins de Pise, d'Arezzo, de Romagne, sans excepter

cette noblesse féodale, demeurée irréductible, qui occupait les régions montagneuses, les descendants des Uberti et des Ubaldini par exemple. Ces derniers notamment, étaient tout-puissants dans le Mugello — on désigne ainsi la vallée qui commande les routes de Florence à la Romagne —, et c'est là qu'eut lieu, le 8 juin 1302, en l'église de San Godenzo, une sorte de congrès des délégués de tous les ennemis de Florence, pour stipuler certains accords et garantir aux Ubaldini la réparation des dégâts que leurs châteaux et leurs terres auraient à souffrir du fait de la guerre imminente ; or Dante prit part à cette assemblée de San Godenzo. L'intérêt de parti dominait alors entièrement ce que, beaucoup plus tard, on a appelé la « patrie » ; ainsi s'explique la violence de certaines invectives dantesques, dirigées, non pas contre ses ennemis, mais bien contre Florence (1, XXVI, 1-10), qu'il ne cessa pourtant jamais d'aimer d'un amour si profond, si émouvant. Méconnaître cet état d'esprit très particulier, serait s'exposer à mal comprendre toute une part, et non la moindre, de l'inspiration du poète exilé.

Il se détacha d'ailleurs vite de l'entreprise à laquelle il s'était d'abord associé : à voir l'incapacité des chefs, leurs rivalités mesquines, leur égoïsme, leurs ambitions personnelles, leur indignité morale, Dante se convainquit bientôt que l'on courait au-devant d'échecs et d'humiliations, et l'événement lui donna raison. Le poète fut un de ces hommes très sincères et très droits, que l'ardeur de leurs convictions jette dans la mêlée des partis, et que les mœurs des politiciens rebutent presque aussitôt ; ils se mettent alors résolument en travers des combinaisons louches, ils s'en indignent et disent aux gens leurs vérités, puis s'étonnent de voir se tourner contre eux ceux qu'ils croyaient leurs

amis. Le détail des démêlés de Dante avec les chefs des Blancs est fort mal connu, mais il en reste un témoignage éloquent dans les allusions qu'il y a faites en un passage de son poème : il jugeait ses compagnons aussi « méchants » que « sots » ; lui qui avait conscience de leur avoir rendu des services, il n'éprouva que leur « ingratitude », lorsqu'ils « se déchaînèrent contre lui avec une aveugle fureur » ; c'est eux d'ailleurs, et non lui, qui devaient avoir bientôt à en « rougir » (3, XVII, 61-66)[1]. Dante avait donc prévu la déconvenue — échec diplomatique ou militaire — au-devant de laquelle avaient inconsidérément couru ses compagnons ; ils s'étaient emportés contre le prophète de malheur, que l'événement avait bientôt vengé. Il ne paraît pas douteux d'ailleurs que, parmi les griefs du poète, il y en eut d'ordre moral autant que d'ordre politique. Un des chefs du parti, un juge, Lapo Salterelli, membre de la Seigneurie qui avait succédé à celle dans laquelle avait siégé Dante, condamné en même temps que lui, pour les mêmes crimes, aux mêmes peines, et associé aux mêmes espoirs de revanche, est présenté par le poète comme le type accompli de l'immoralité politique et de la corruption ; son nom, uni à celui d'une certaine Cianghella, sert à exprimer la négation des vertus romaines personnifiées par Cornélie et par Cincinnatus (3, XV, 127-129). Dante ne pouvait s'accommoder longtemps de pareils alliés. Aussi, après avoir pris part aux négociations qui précédèrent une action contre Florence, délégué

1. Une autre prophétie assez obscure, mise dans la bouche de Brunetto Latini (1,XV, 70-72) laisse entendre que tour à tour les deux partis (Noirs et Blancs) eurent soif du sang de Dante ; pour l'interprétation de ce passage difficile, j'adopte les conclusions exposées dans BSD, VI, 221.

à San Godenzo, ambassadeur à Forli et peut-être à Vérone, il cessa de s'intéresser aux agissements des Blancs, dès le début de 1304 selon toute vraisemblance : il préféra vivre à l'écart, dans un isolement un peu farouche, fier de constituer un parti à lui seul (3, XVII, 67-69), en attendant que de graves événements vinssent réveiller ses espérances et le ramener à la politique active.

Comment occupa-t-il les années 1304 à 1310 environ? C'est un des moments les plus obscurs de la vie du poète, l'époque de la pauvreté, des voyages à la recherche d'un protecteur éclairé, de l'étude aussi et des grandes entreprises érudites et poétiques; période douloureuse, à laquelle Dante se reportait quand, plus tard, il se faisait adresser par son trisaïeul la célèbre prédiction : « Tu apprendras par expérience quelle saveur amère a le pain d'autrui, et quel dur chemin est celui qui nous fait monter et descendre l'escalier du prochain » (3, XVII, 58-60) ; mais période glorieuse aussi, de fécond recueillement, dont l'empreinte se retrouve dans la partie la plus célèbre de son œuvre. Il faut savoir se borner à marquer les quelques points de repère lumineux, qui jalonnent ces ténèbres, en se résignant à ignorer tout le reste.

Nous tenons de Dante lui-même que la première ville où il séjourna fut Vérone : « Ton premier refuge, lui dit Cacciaguida, ton premier asile te sera offert par la courtoisie du grand Lombard qui porte l'aigle sacré sur une échelle... » (3, XVII, 50-72) ; les armes des Scaliger, seigneurs de Vérone, sont ici fort reconnaissables. Un des tombeaux de cette famille groupés sur une étroite place de la ville, un des plus nus et des plus anciens, porte précisément ce détail caractéristique de l'aigle perché sur l'échelle : peut-être est-ce dans ce

coffre de pierre que repose celui qui témoigna au poète tant d'égards et d'affection, et dont la générosité lui épargna l'humiliation d'exposer ses besoins (v. 73-75) ; malheureusement aucun nom ne se lit sur le sépulcre. On peut penser à Bartolommeo della Scala, mort en mars 1304, ou à son frère Alboino, qui lui succéda précisément à cette date. Ce dernier nom a paru à beaucoup de critiques devoir être écarté parce que, en un passage du Banquet, Dante fait à ce personnage une allusion qui est loin d'être flatteuse (*Cnv.*, IV, 16) ; mais il ne manque pas non plus de très bonnes raisons à invoquer en faveur d'Alboino[1].

Deux ans après, on le retrouve dans la vallée de la Magra, qui s'ouvre sur la mer Tyrrhénienne entre la Toscane et la Ligurie, dans le pays de Massa et de Carrara, que, du nom de l'ancienne ville étrusque Luni, on appelle la Lunigiane. Là se dressaient les châteaux d'une famille féodale qui conservait jalousement les plus honorables traditions chevaleresques de libéralité et d'amour de la poésie ; c'étaient les Malaspina. Sur un des contreforts du Purgatoire, Dante rencontre Corrado Malaspina et lui dit que si, avant 1300, il n'avait pas encore visité ses domaines, il savait pourtant, comme tout le monde en Europe, que seuls les seigneurs de Lunigiane échappaient à l'universelle décadence des mœurs (2, VIII, 121-132) ; et Corrado répond : « Sept ans ne s'écouleront pas, et cette opinion que tu as de nous sera plus profondément gravée dans ton esprit par l'expérience que tu feras de notre hospitalité » (v. 133-139). Cet entretien, comme toute la Divine Comédie

1. I. del Lungo, *Il canto XVII del Paradiso* (Lectura Dantis, Florence, 1910).

portant la date idéale de Pâques 1300, c'est avant Pâques 1307 que se place le séjour de Dante en Lunigiane. La précision des données chronologiques fournies ici est confirmée par un document, le plus important qui nous soit parvenu sur la vie du poète pendant son exil. En octobre 1306, Dante était chargé d'une mission pacificatrice qui témoigne de la haute estime où le tenaient les Malaspina : ceux-ci étaient depuis longtemps en conflits continuels avec l'évêque de Luni, par suite d'empiétements territoriaux réciproques ; durant l'automne 1306 les bases d'un accord furent jetées, et le 6 octobre, Dante, désigné comme « procurateur » par les Malaspina, échangea le baiser de paix avec l'évêque. Il va sans dire que le rôle du poète fut plus décoratif et plus honorifique que vraiment actif : toutes les négociations délicates avaient précédé sa mission ; mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a là une preuve fort intéressante de la confiance dont il fut l'objet, et un exemple précieux du genre de services qu'il fut appelé, plus d'une fois sans doute, à rendre à ses protecteurs.

Peut-être convient-il, pour la date, de rapprocher de ce séjour en Lunigiane, le passage de Dante à Lucques, où une dame répondant au nom de Gentucca lui aurait rendu chère cette ville dont, par ailleurs, il a dit tant de mal. Une allusion assez mystérieuse contenue au chant XXIV du Purgatoire (v. 37, 43-45) est tout ce que nous savons de cet épisode. Les documents ont révélé l'existence, à cette époque, d'au moins deux nobles Lucquoises portant ce prénom: laquelle choisir? D'ailleurs nous ignorons même de quelle nature fut le sentiment que Gentucca inspira au poète, ni ce qui put, dans une certaine mesure, réhabiliter Lucques à ses yeux.

Des textes d'une tout autre nature permettent de penser que Dante, pendant les années qui suivirent son séjour en Lunigiane, vécut dans la docte Bologne. La composition de traités philosophiques et linguistiques, d'ailleurs inachevés, comme le *Convivio* et le *De vulgari eloquentia*, rédigés, selon toute apparence, entre 1306 et 1308, suppose un séjour de quelque durée en Émilie et en Romagne : le second de ces ouvrages montre que le poète possédait du dialecte bolonais une connaissance supérieure à celle qu'il acquit aussi des dialectes lombards; et le *Convivio*, par la grande variété de lectures dont il porte la trace, oblige à penser que Dante l'écrivit à proximité de bibliothèques mieux fournies que ne pouvaient l'être celles qu'il trouvait dans les manoirs féodaux de ses protecteurs, ou qu'il portait dans ses bagages. Bologne offrait, à cet égard, des ressources très supérieures à celles de n'importe quelle autre ville, et l'on peut sans invraisemblance se figurer Dante, saisi d'un nouveau zèle pour l'étude, se plongeant avec passion dans la lecture des philosophes, des astronomes, des grammairiens, pour oublier ses déceptions. Comment put-il assurer sa vie à Bologne? On a supposé qu'il subvint à ses besoins en se consacrant à l'enseignement, et cette hypothèse s'appuie sur le témoignage d'un certain Ubaldo da Gubbio, auteur d'un ouvrage, *De Teleutologio* (1326), où il est dit qu'Ubaldo eut dans sa jeunesse Dante pour « maître ». Mais il est difficile de préciser le sens de ce mot très vague : a-t-on le droit d'en inférer que le poète donna un enseignement public et régulier ? N'est-on pas le maître de quelqu'un, comme Brunetto Latini le fut de Dante, par des encouragements et des conseils amicaux? Et ne devient-on pas encore le disciple

d'un maître simplement pour avoir étudié ses œuvres[1] ?

Si l'on admettait que Dante a réellement visité tous les lieux dont il parle, ou seulement ceux sur lesquels il donne des détails assez précis, on lui prêterait les itinéraires les plus compliqués et les plus fantaisistes ; il est trop évident, en effet, qu'il pouvait avoir appris d'autres voyageurs beaucoup de renseignements géographiques ou pittoresques ; comment prétendrait-on faire le départ entre ceux-ci et ceux qu'il devait à son expérience personnelle? Une de ses canzoni cependant est considérée, avec raison semble-t-il, comme ayant été composée dans la haute vallée de l'Arno, dans le Casentin (Canzone *Amor da che convien*), et la présence du poète n'a rien d'invraisemblable en ces parages ; mais quand s'y trouva-t-il ? Qu'y faisait-il ? Nous l'ignorons ; et malgré l'assurance avec laquelle Boccace nous apprend que la beauté à qui s'adressaient ces vers était agrémentée d'un goitre, il est prudent de réserver notre adhésion à cette légende[2]. La canzone d'ailleurs paraît être un simple hommage, assez conventionnel, rendu peut-être à quelque grande dame de cette région.

Enfin les biographes de Dante lui prêtent un autre voyage, à Paris, qui demeure très douteux : les uns l'accueillent, les autres le repoussent, sans que le fond de la question soit grandement éclairé par ces affirmations contraires. Examinons du moins comment le problème se pose.

Giovanni Villani, qui mourut en 1348, raconte incidemment, en un passage de sa Chronique, que « Dante alla étudier à Bologne, à Paris et dans plu-

1. Fr. Novati, *Tre Postille dantesche* (Bologne, 1899).

2. Voir la rédaction la plus courte de la vie de Dante par Boccace, fin du § 6.

sieurs autres parties du monde[1] ». Un peu plus tard, Boccace recueillit le même bruit, le reproduisit complaisamment en quatre endroits différents de ses œuvres, et l'amplifia en expliquant par quels extraordinaires efforts de mémoire et de dialectique le poète exilé remplit d'admiration les plus fameux savants de l'Université parisienne[2] ; il ajouta même que Dante avait poussé jusqu'en Grande-Bretagne[3], et divers savants anglais, au premier rang desquels il faut citer Gladstone, se sont attachés à ce dernier détail, qui consacrait l'ancienne renommée de l'université d'Oxford, ainsi associée à celles de Bologne et de Paris. Longtemps la passivité des biographes, satisfaits de se copier mutuellement, accrédita cette tradition, à laquelle on finit par trouver des points d'appui nouveaux dans la Divine Comédie : Dante n'y décrivait-il pas avec précision les environs d'Arles, tout près du delta du Rhône semé d'étangs, et son cimetière, les Aliscans (1, IX, 112)? N'y parlait-il pas des écoles parisiennes, situées « rue du Fouarre », où Siger de Brabant éblouissait son auditoire par ses irrésistibles syllogismes (p. 70-74)? et de l'art gracieux et délicat qu'on désigne, à Paris, sous le nom d' « enluminure » (2, XI, 81)? Ne dirait-on pas qu'il a vu de ses propres yeux les digues qui, de Wissant à Bruges, défendent la Flandre contre l'invasion de la mer (1, XV, 4)? Enfin, pour omettre quelques arguments

1. G. Villani, *Cronica*, livre IX, c. 136.

2. Boccace, *Vita di Dante*, Ch. V et VIII de la rédaction la plus développée ; ch. XI du *Compendio* ; en outre dans ses *Généalogies des dieux paiens*, XV, 6, et dans son Commentaire sur l'Enfer, lezione I.

3. Boccace, *Carmen ad F. Petrarcam* (dans O. Hecker, *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, 1902, p. 19 et 22). Voir A. Farinelli, *Dante e la Francia*, I, p. 95-96.

de moindre portée, où Dante pouvait-il mieux puiser qu'à Paris les connaissances philosophiques et théologiques accumulées dans son grand poème?

Telle est, dans ses lignes essentielles, la démonstration communément acceptée, d'où il ressort que Dante a parcouru la France du sud au nord et a séjourné à Paris. La fragilité de l'édifice saute aux yeux ; car tout d'abord, les allusions topographiques n'ont aucune signification : c'est faire peu d'honneur à l'imagination de Dante que de la croire incapable de poétiser certaines notions empruntées à ses lectures ou aux rapports oraux des voyageurs[1]. La même observation s'applique à la rue du Fouarre et à l'art des enlumineurs ; quant à Siger, on a vu que sa mort tragique, à Orvieto, l'avait rendu célèbre en Italie sans qu'il fût nécessaire d'aller jusqu'à Paris pour entendre parler de lui. Ce qui doit plutôt étonner, si Dante a fait réellement le voyage, c'est qu'il n'en ait pas rapporté plus d'impressions et de souvenirs, notamment sur Paris[2] ; c'est qu'il n'ait su nous parler d'aucun des maîtres dont il aurait dû écouter les leçons et qu'il se soit borné à en rappeler un qui était mort depuis de longues années. Peut-on espérer un peu plus de lumière de l'examen des doctrines qui ont trouvé un écho dans la Divine Comédie? Mais à voir les savants les mieux informés affirmer tour à tour que Dante a certainement étudié à Paris[3], et que sa

1. Voir ci-après IIIe partie, p. 338 et suiv.

2. L'absence de tout détail pittoresque sur les paysages de France et sur les monuments de Paris est surprenante ; la mention du *vicus straminum* (rue du Fouarre) est insignifiante. Le souvenir des Aliscans est le contraire de la précision.

3. G. Zuccante, article sur saint Bernard et les derniers chants du Paradis, dans la *Rivista filosofica*, 1906.

science est d'origine purement italienne[1], on se sent rempli de défiance à l'égard de la certitude que peut donner ce genre de démonstrations, et l'on est amené à considérer en eux-mêmes les témoignages de Boccace et de Villani, abstraction faite de tout le reste.

Celui du conteur n'a pas grand poids, si l'on réfléchit qu'aucune autorité n'y est invoquée. Il est vain de croire que le père de Boccace, ayant vécu à Paris de 1310 à 1314, put recueillir sur place et transmettre à son fils un renseignement précis sur le séjour de Dante en France : en pareil cas, le biographe se prévaut toujours du témoignage qu'il a reçu[2], et l'on en a vu des exemples au sujet de la personnalité de Béatrice (p. 103) et de l'âge exact du poète (p. 89-90). Ici rien de pareil ; Boccace se borne à enregistrer un bruit auquel il ne semble pas en état d'apporter de confirmation autorisée. La source à laquelle il a puisé serait-elle certaine lettre d'un frère Hilarius, du monastère de S. Maria del Corvo, en Lunigiane, dans laquelle Dante est représenté comme se rendant en France par la Ligurie? Le soupçon est grave, car cette lettre est une des falsifications les plus suspectes dont la critique dantesque ait eu à faire justice[3] ; or il est sûr que Boccace l'a connue, puisque l'unique copie qui nous en soit parvenue est de sa main, et ce qui est plus caractéristique encore, c'est que Boccace, en puisant à cette source impure, ne paraît pas s'en être servi sans certaines précautions qui attestent sa défiance[4].

1. A. Farinelli, *Dante e la Francia*, I. p. 107-113.

2. Par exemple il invoque l'autorité de son père à propos du supplice de Jacques de Molay, grand maître de l'ordre des Templiers, en mars 1314 (*De Cas. ill. vir.* IX, c. 10).

3. Pio Rajna, *La lettera di frate Ilario*, dans le volume *Dante e la Lunigiana* (Milan, 1909), p. 247 et suiv.

4. *Vita di Dante*, § 15 (*Compendio*, § 24).

Cependant un document fabriqué, et d'ailleurs ancien, ne renferme pas nécessairement que de pures inventions; en ce qui concerne le voyage à Paris, le faussaire, quel qu'il fût, a pu recueillir, dès la première moitié du XIVe siècle, une tradition répandue au moins en Toscane et en Lunigiane. Villani, qui ne semble pas avoir connu la prétendue lettre d'Hilarius, s'en est fait également l'écho, et ainsi cette tradition, dont l'existence ne paraît pas douteuse, constitue l'élément fondamental, primitif et unique de la croyance au voyage de Dante en France ; les instruments imparfaits de notre critique ne nous permettent pas de remonter plus haut. Il est loisible d'expliquer par des hypothèses ingénieuses, séduisantes et même vraisemblables l'origine ou la genèse de cette tradition ; la plus simple est peut-être que le voyage ait été réellement entrepris. En résumé, nul ne peut se piquer d'avoir démontré que cette tradition soit absurde et ce voyage impossible ; mais il ne faut pas perdre de vue que la base de cette croyance est extrêmement fragile, et qu'aucun commencement de preuve n'est encore venu la consolider[1].

II

Si Dante, après la mort de Béatrice, avait trouvé d'austères consolations dans la lecture des philosophes, au lendemain de ses déceptions politiques, il se réfugia encore dans l'étude : la période 1304-1310 est une des plus laborieuses et des plus décisives dans le développement de son activité intellectuelle. A cette époque,

1. J'ai discuté un peu plus longuement ce problème dans la *Grande Revue* du 25 juin 1909, p. 749 et suiv.

on l'a vu, appartient le traité qu'il a intitulé « *il Convivio* ». Certaines allusions contenues dans le livre IV nous reportent à la période comprise entre février 1306 et mai 1308. D'ailleurs, dès le début (I, 1), opposant à la *Vita Nuova* ce nouveau livre, Dante déclare qu'il avait composé sa première œuvre « au seuil de sa jeunesse », et la seconde « alors qu'il l'avait déjà bien dépassé »; ces expressions ne sont pas aussi vagues que l'on pourrait croire au premier abord : pour le poète, la jeunesse va de la vingt-cinquième à la quarante-cinquième année (*Cnv*, IV, 24) ; il avait donc entrepris la *Vita Nuova* peu après 1290, avant trente ans, et le *Convivio* sûrement avant 1310, entre quarante et quarante-cinq ans.

L'idée du « Banquet » auquel il convie l'humanité est à la fois très noble et très émouvante. Très noble, parce que Dante obéit à l'impérieux besoin de faire partager à ses semblables les trésors de savoir qu'il a patiemment amassés : il professe pour la science un véritable culte ; n'est-elle pas « désirée naturellement par tous les hommes »? Mais beaucoup d'obstacles empêchent ceux-ci de l'acquérir, et trop rares sont ceux qui ont le privilège de la puiser à sa source, de « s'asseoir à la table où l'on se nourrit du pain des anges ». Dante est touché de compassion en songeant à tous les hommes de bonne volonté qui se trouvent exclus du divin banquet ; c'est donc à eux qu'il s'adresse, non qu'il se targue d'avoir sa place parmi les privilégiés : il se contente de ramasser à leurs pieds les miettes du festin, pour les présenter ensuite à ses semblables moins favorisés (I, 1.) Mais, si désintéressé qu'il soit, Dante ne peut faire abstraction de sa personne, de ses malheurs, de ses espérances ; s'il pense aux besoins d'autrui, il n'oublie pas ses humiliations, et la pâture

philosophique qu'il est en mesure d'offrir aux hommes lui semble propre à lui faire honneur, à le réhabiliter auprès de ceux qui seraient tentés de lui reprocher comme un crime son exil et sa pauvreté : « J'ai paru méprisable aux yeux de gens qui, sur la foi d'une certaine réputation, pouvaient s'être fait de moi une autre idée », dit-il. D'autre part, il ne peut détacher son esprit ni son cœur de cette « très belle et très illustre fille de Rome », Florence, qui l'a chassé de son sein, mais où il espère bien rentrer, où il se flatte de pouvoir achever sa vie dans le calme (I, 3) ; pour toucher des concitoyens iniques, pour forcer leur estime et en même temps celle des hommes légers, qui trop souvent jugent le pauvre ou l'exilé sur sa mine, il étale non sans orgueil toute cette science qu'il a su acquérir au prix d'efforts incessants, et dont bien peu de ses contemporains étaient en état de montrer l'équivalent.

Le Banquet allégorique auquel Dante conviait les affamés de science[1] devait se composer de quatorze services, dont « les viandes » seraient constituées par quatorze canzoni « d'amour et de vertu », accompagnées d'un commentaire en guise de « pain » (I, 1). Car ces poésies présentaient, pour les profanes, quelques obscurités, soit quant à leur sens littéral, soit quant à leur interprétation allégorique ; les explications qu'elles appelaient devaient être nécessairement fournies, non en latin, mais en langue vulgaire, en

1. Ce n'est pas au *Banquet* de Platon que l'idée de ce titre a été empruntée par Dante, mais bien plutôt à divers ouvrages didactiques fort connus au moyen âge ; on cite le *Banquet des dix Vierges* de Méthodius, et le *Banquet de la Sagesse et des Vertus* de saint Grégoire le Grand (F. X. Kraus, *Dante*, 1897, p. 257).

italien. Le public que Dante entreprend d'instruire, en effet, n'est pas celui des lettrés, c'est-à-dire des gens sachant le latin, auxquels il reproche de ne songer qu'au lucre et aux honneurs, mais bien cette portion de la société qui, par l'effet d'une tradition détestable, abandonne l'étude aux pédants, c'est-à-dire les nobles, les grands seigneurs, « princes, chevaliers, barons et non seulement les hommes, mais aussi les femmes » (I, 9). Ainsi le premier traité est une chaleureuse apologie de la langue vulgaire. Dante vise notamment ces « mauvais Italiens » qui consentaient bien à ne pas écrire en latin, à la seule condition d'employer la langue française ou la provençale (I, 11). Nous goûterions mieux ce généreux plaidoyer, si la démonstration de Dante, coupée çà et là d'admirables éclairs de passion, n'empruntait pas à l'allure pesante de ses définitions, de ses déductions et de ses syllogismes une rigidité scolastique assez pénible pour le lecteur moderne. Ce n'en est pas moins un grand mérite d'avoir, à l'aurore du XIVe siècle, fondé la prose philosophique italienne, en justifiant cette innovation par les raisons d'utilité, d'équité, de bon sens et de sentiment, auxquelles nous sommes encore le plus sensibles.

Après cette première partie, qui constitue une introduction générale, Dante a commenté trois de ses canzoni (Livres II, III et IV), puis l'ouvrage est resté inachevé. Ce n'est pas qu'avant même de le commencer, l'auteur n'en eût prévu les dimensions et le plan avec la plus grande rigueur, tout au contraire : il renvoie d'avance le lecteur aux questions qui seront abordées dans les traités suivants, jusqu'au dernier ; seule une orientation nouvelle de sa pensée l'a détourné de ce travail. Mais ce que nous en pos-

sédons suffit pour caractériser la méthode qu'il avait adoptée : c'est celle des digressions successives, scientifiques, astronomiques, métaphysiques ou morales, à propos d'une métaphore, d'une locution, d'une pensée rencontrée dans le texte des canzoni. Tous les détails d'expression n'en sont pas expliqués avec la même abondance : Dante a choisi ceux qui se prêtaient aux développements les plus curieux et les plus instructifs. L'interprétation allégorique qu'il en donne est d'ailleurs indépendante des intentions que le poète avait pu avoir au moment même où il avait composé ses canzoni ; cette remarque, que suggéraient déjà quelques détails de la *Vita Nuova*, est ici d'une opportunité plus évidente encore.

De tout cela il ressort que le *Convivio* n'aurait pas été un exposé méthodique, renfermant un corps de doctrines logiquement déduites, mais plutôt une série d'aperçus suggestifs, sans autre lien entre eux que les poésies qui leur servaient de prétexte. Nous ne connaissons pas toutes les Canzoni qui auraient été ainsi commentées ; quelques-unes sans doute sont perdues, d'autres font peut-être partie de son *Canzoniere* tel qu'il nous est parvenu, mais nous ne les identifions pas avec certitude. Le second livre roule sur la belle pièce *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, qui fournit au poète l'occasion d'exposer ses connaissances touchant l'astronomie et le rapport des diverses sphères célestes avec les intelligences divines. *Amor che nella mente mi ragiona* donne lieu, dans le troisième livre, à un exposé de la théorie de l'amour ; avec la canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, le quatrième livre, le plus important de tous, traite de la noblesse. Nous pouvons ajouter que l'allégorie de la pièce *Tre donne intorno al cor mi son venute*, une des plus profondes

et des plus dramatiques qui soient sorties de la plume de Dante, aurait servi de matière au quatorzième livre, sur la justice; pour finir, *Doglia mi reca ne lo core ardire* eût été l'objet d'un commentaire sur la libéralité. Ainsi Dante se serait arrangé pour distribuer les textes, qui servaient de matière à son enseignement, de façon à passer en revue tous les sujets qu'il tenait pour essentiels, et cette méthode discursive, si bien appropriée à un livre de vulgarisation, fait le plus grand honneur à la souplesse de son esprit.

Il y a plus de rigueur dogmatique dans un autre traité, en latin celui-là, commencé apparemment avant le *Convivio*, resté comme lui inachevé et intitulé *De vulgari eloquentia*. Par cette « éloquence vulgaire », dont le poète entreprenait de raisonner, en quatre livres au moins, il faut entendre la langue littéraire de l'Italie, par opposition au latin ; et il était très hardi d'aborder un pareil problème au moment où cette langue littéraire venait à peine d'éclore. Dante a déployé dans cet ouvrage une faculté d'observation surprenante, associée d'ailleurs à maints préjugés dont il ne pouvait se défaire ; par exemple nous lisons sans intérêt ses discussions sur l'origine du langage, sur la langue que parlait Adam, et sur l'influence de la confusion née de la tour de Babel dans la constitution des divers idiomes. Mais les idées qu'il a su dégager de sa connaissance des patois italiens, dont il a tenté la première classification, révèlent un admirable esprit scientifique. Pour lui, tout peuple a deux langues : celle qui sert dans les relations quotidiennes de la vie — c'est le « vulgaire » — et celle des livres, des lois, de l'Église, de la littérature — c'est la « grammaire » — et puisque Dante était fort mal informé de tout ce qui est étranger au domaine roman,

disons tout de suite qu'il a seulement en vue le latin. Il conçoit le latin comme une langue artificielle, inventée par les lettrés et consacrée par une adhésion à peu près universelle ; de là vient que la « grammaire » possède une généralité et une fixité, grâce auxquelles les hommes de pays éloignés et de siècles différents peuvent échanger ou se transmettre leurs pensées. Le « vulgaire » a les caractères diamétralement opposés : il varie d'une province et d'une ville à l'autre ; bien plus, dans une même ville, suivant les quartiers, le langage diffère, et les générations successives le corrompent ou l'altèrent assez vite pour que nos ancêtres, s'ils revenaient à la vie, dussent se trouver dans l'impossibilité de comprendre leurs descendants (DVE, I, 9). On peut sourire de cette théorie sur l'origine du latin et sur son immobilité ; mais elle reflète fidèlement ce que cette langue représentait, et était en réalité, pour un homme du moyen âge. En tout cas, l'erreur ici est plus que compensée par les remarques pénétrantes relatives à l'instabilité du « vulgaire ».

Le problème qui se posait pour Dante et pour tous ses contemporains, dès lors convaincus de la légitimité d'une littérature en langue vulgaire, était celui-ci : comment donner à ces idiomes, mouvants et variés à l'infini, cette généralité et cette fixité qui caractérisent une langue littéraire? Guidé par les traditions récentes des poètes siciliens et bolonais, et sans doute aussi par une certaine tendance toute scolastique de son esprit à l'abstraction, Dante en arrive à imaginer une langue commune à toute la péninsule, dont les éléments sont épars dans chacune des provinces, mais qui ne se trouve complètement réalisée dans aucune : aussi bien, dit-il (I, 19), que dans une ville comme Crémone,

au-dessus de toutes les particularités individuelles, il existe un langage proprement crémonais, on peut dégager de tous les patois de Lombardie un idiome lombard ; et de même une langue italienne doit dominer et résumer tous les « vulgaires » d'Italie — idée neuve et féconde, véritable acte de foi qui proclamait l'unité linguistique de l'Italie, alors que cette unité était encore bien loin d'être réalisée[1]. Ce langage idéal, le « vulgaire illustre », que Dante appelle aussi « cardinal », « aulique », ou « curial », ne doit donc être calqué sur aucun des idiomes parlés dans les diverses villes ; et à ce propos, le poète fait de tous ces patois une satire impitoyable, sans épargner même le florentin, quitte à se démentir dans la pratique en prenant le parler de Florence pour base de sa langue.

Mais dans sa pensée, ce vulgaire illustre était réservé aux poètes excellents, aux plus inspirés et aux plus savants, lorsqu'ils ont à traiter les sujets les plus relevés, sous la forme de la « canzone », la plus noble de toutes les compositions. Les commentateurs anciens du *De vulgari eloquentia* ont trop souvent perdu de vue que le traité s'arrête brusquement avant la fin du second livre, et que dans la suite Dante aurait apparemment parlé de l'emploi du « vulgaire » en prose, puis dans des compositions poétiques de moindre envergure, le sonnet, la ballade, où sans aucun doute il n'aurait pas refusé à la langue le droit de se maintenir plus directement en contact avec le langage familier. Car Dante distingue trois styles : « le tra-

1. Les copistes de l'Italie centrale, qui répandaient les œuvres des premiers poètes siciliens, et en altéraient d'instinct le coloris méridional, ont pu contribuer à suggérer à Dante cette idée qu'une certaine unité se dessinait au-dessus des particularités dialectales.

gique, le comique, et l'élégiaque », sans que ces mots évoquent aucunement dans son esprit les genres très définis qu'ils désignaient dans l'antiquité : le style tragique est simplement le plus soutenu, celui qui vise constamment au sublime ; en ce sens l'*Énéide* est une « haute tragédie » (1, XX, 113), tandis qu'un style moyen, comportant plus de familiarité, convient au poème que Dante, pour cette raison même, a appelé une « comédie[1] » ; au style élégiaque enfin appartiennent exclusivement les expressions les plus populaires (II, 4). Si l'auteur avait donné à tous les points qu'il annonce ainsi un développement égal à celui qu'il a consacré au « vulgaire illustre » et à la canzone, il aurait sans nul doute apporté des tempéraments à la rigoureuse théorie linguistique qui réduit à néant l'influence de la langue parlée sur la langue écrite.

Jusque dans cet aride traité philologique, la personnalité du poète se fait jour en quelques allusions, rares mais précieuses, à la misère de sa condition d'exilé et à la plaie de son cœur : « Pour moi, dit-il, le monde est devenu ma patrie, comme l'océan est la patrie du poisson ; et cependant c'est l'eau de l'Arno qui m'a désaltéré dès ma plus tendre enfance, et j'aime Florence d'un si grand amour que, à cause de cet amour même, je souffre un injuste exil... Pour mon plaisir, pour mon repos, il n'existe pas sur toute la terre un

1. *Comedia* est le seul titre que Dante ait donné à son œuvre (1, XVI, 128) ; l'épithète *Divina* n'y a été ajoutée que par l'admiration des lecteurs et des commentateurs. Cependant l'usage fut d'abord, au XIVe siècle, de désigner le poème sous ce titre : *il Dante* ; c'est ainsi qu'il est désigné dans l'acte par lequel Boccace fut chargé de le commenter publiquement en 1373-1374. (*Documenti di storia ital.* t. VII, Florence, 1881, p. 344).

endroit plus charmant que Florence... » (DVE, I, 6).

La vie errante, à laquelle Dante se voyait condamné, pourrait bien l'avoir empêché d'achever les doctes travaux entrepris dans quelque asile studieux dont il avait espéré jouir plus longtemps ; mais il est plus probable encore qu'il en fut détourné par une œuvre qui absorba peu à peu toutes les forces vives de sa pensée et toutes ses affections : l'Enfer.

C'est un problème ardu que celui de savoir quand ont été écrites les diverses parties de la Divine Comédie. A quel moment le plan du vaste poème a-t-il été conçu avec précision, dans son ensemble? Dante en a-t-il composé les trois « cantiche » à des époques distinctes, les a-t-il remises plusieurs fois sur le métier, ou bien les a-t-il écrites tout d'un trait, presque sans interruption, sans jamais revenir en arrière? — En l'absence de tout document apportant une réponse positive à ces questions, les commentateurs ont beau jeu pour édifier d'ingénieuses hypothèses, et ils ne se privent pas de ce plaisir. La solution la moins vraisemblable en soi, celle qui resserre la rédaction totale du poème en une courte période de sept ans, entre 1314 et 1321 — à raison de quatorze chants par an, en moyenne — soutenue par les plus récents biographes de Dante[1], ne peut résister à l'analyse pénétrante, entreprise depuis[2], de l'évolution des idées politiques du poète, telle qu'elle se manifeste dans son œuvre. Il ressort clairement

1. F.X. Kraus, *Dante sein Leben und sein Werk* (Berlin, 1897) N. Zingarelli, *Dante* (Milan, dans la *Storia letteraria d'Italia*) et *La vita di Dante in compendio* (ibid., 1905), suivis par MM. Pascoli et Vossler.

2. E. G. Parodi, *La data della composizione e le teorie politiche dell'Inferno e del Purgatorio di Dante* (*Studi romanzi pubbl. dalla Società Filolog. romana*, 1905, nº 3). Cf. BSD., t. XV, p. 1-10.

d'un examen entrepris à ce point de vue que les trois « cantiche » de la Divine Comédie correspondent à trois moments bien distincts de l'exil de Dante, et, si l'on peut dire, aux trois états de conscience différents qui ont correspondu à ces trois moments : avant l'élection de l'empereur Henri VII de Luxembourg (1308), entre l'annonce de son expédition en Italie et sa mort (1309-1313), enfin après l'amère désillusion que l'échec de cette expédition apporta au poète.

Du début à la fin de l'Enfer se déroulent des scènes dont le coloris sombre répond bien aux tristes pensées qui hantèrent l'esprit de Dante, avant la lueur d'espérance tout à coup apportée par un empereur enfin décidé à remplir tous les devoirs de sa charge. Le mal que le poète nous montre dans son œuvre est le fidèle reflet de celui qui régnait autour de lui : partout triomphaient l'égoïsme, l'envie, la cupidité, l'orgueil, la colère, la lâcheté; personne ne songeait au bien d'autrui, ne travaillait au bonheur des peuples, ne sacrifiait une seule de ses misérables passions à la cause sacrée de la paix et du salut de l'humanité. D'aucun côté n'apparaissait le signe précurseur d'un renouveau moral et politique, la promesse d'une ère de concorde et d'activité féconde: l'empire n'était plus qu'un souvenir, un mot vide de sens, depuis que les successeurs des Hohenstaufen avaient méconnu les droits sacrés de l'Italie; la papauté, déshonorée par Boniface VIII, le pape usurpateur et simoniaque, subissait, elle aussi, une grave éclipse : bientôt elle allait émigrer, captive du roi de France, sur les rives du Rhône; seuls triomphaient ces princes d'Anjou et de Valois qui, de tous côtés, faisaient obstacle à la réalisation des rêves caressés par le poète.

Dans l'Enfer, les invectives de Dante ne visent que

la papauté corrompue, non les empereurs négligents : il ne semble pas que l'exilé attende encore de l'institution impériale le remède approprié aux maux dont il est le premier à souffrir, et le vice capital qu'il dénonce chez les papes indignes est l'amour des richesses, plus que leurs empiétements sur le domaine de l'autorité impériale. Dante ne paraît pas avoir encore saisi clairement le rôle respectif de « ces deux moitiés de Dieu », qu'il exposera avec une insistance lumineuse dans le Purgatoire, et ceci nous reporte en deçà du temps où Henri VII fit son apparition rayonnante à l'horizon si sombre du poète. Trouvera-t-on un argument contre cette manière de voir, dans l'annonce d'un sauveur, dès le premier chant de l'Enfer, dans la prophétie de ce « vautre », de ce lévrier rapide qui donnera la chasse à la louve envoyée de l'abîme pour le malheur de l'humanité, et qui l'y replongera? Nullement, car c'est là une prophétie très vague, que le propre fils du poète, Pietro, et beaucoup d'autres commentateurs du XIVe siècle rapportaient au retour du Christ sur la terre; elle ne saurait viser la venue d'un empereur déterminé, comme celle qui se lit à la fin du Purgatoire[1]. Les allusions à des faits précis, contenues dans l'Enfer, confirment cette manière de voir, car elles embrassent seulement les années 1303-1304 (ch. VI, X) à 1307 (ch. XXVIII). On a cru relever sans doute deux allusions aux années 1312 (ch. XXVIII) et 1314 (ch. XIX); mais si l'on répugne à l'idée qu'elles furent ajoutées après coup — ce qui n'est pourtant pas inadmissible, l'Enfer n'ayant pas été publié immédiatement —, il resterait à examiner si elles sont bien réelles et précises; or il y a tout lieu d'en douter[2].

1. Pour l'interprétation de ces allégories, voir ci-après, p. 180.
2. Parodi, *op. cit.* p. 7-8. Pour annoncer la damnation de

Terminé, selon toute apparence, en 1308, au plus tard, l'Enfer fut-il commencé au lendemain de l'exil du poète, ou bien la première ébauche en remonte-t-elle plus haut?

Boccace raconte à ce propos une historiette dont il n'est assurément pas l'inventeur, et d'après laquelle les sept premiers chants avaient été composés par Dante avant son exil ; oubliés par lui au moment où la tourmente politique le réduisit à « quitter tout ce qu'il aimait », ils furent retrouvés quelques années après, montrés à un bon poète du temps, Dino Frescobaldi, qui en reconnut la haute valeur, et conseilla de les faire tenir à leur auteur, lequel se trouvait alors chez les Malaspina, —ceci se serait donc passé en 1306. Sous cette forme, l'anecdote a un caractère légendaire très accusé ; mais rien ne permet d'exclure qu'elle contienne un fond de vérité : le nom de Dino Frescobaldi n'est pas un détail imaginé à plaisir. Boccace a souvent manqué de sens historique ; par exemple il a cru intéressant de raconter et d'interpréter longuement un songe de la mère de Dante : mais on ne voit pas que, de propos délibéré, il ait altéré la physionomie des faits qu'il s'efforça de recueillir avec un soin louable. D'ailleurs les dernières lignes de la *Vita Nuova*, dès 1292, annonçaient l'intention d'élever à la gloire de Béatrice un monument poétique sans précédent ; il n'y a donc rien d'invraisemblable à ce que Dante en ait esquissé quelque morceau, même avant 1300 [1].

Mais que pouvait être cette ébauche, sur la valeur de laquelle Dino Frescobaldi porta un jugement si favo-

Clément V, élu pape en 1305, il n'était pas nécessaire d'attendre qu'il fût effectivement mort (1314).

1. Voir ci-après, IIIe partie, ch. II, § II.

rable? Nous n'en saurons jamais rien ; nous ignorons même si elle était en latin ou en italien. Il est plus facile de supposer ce qu'elle n'était pas : elle n'avait sans doute que peu de points communs avec les sept premiers chants de l'Enfer tels que nous les connaissons. Il y a des accents que Dante ne pouvait pas trouver avant l'épreuve décisive que fut pour lui l'exil ; on a souvent dit, avec force, que cette blessure, jamais cicatrisée, élargit décidément son génie[1]. La vision du mal triomphant dans le monde entier, qui inspire tout l'Enfer, est une des idées qu'il ne put concevoir avec cette plénitude avant d'avoir fait personnellement l'expérience de la méchanceté des hommes.

Il y a donc lieu d'admettre, sauf preuve du contraire, que Dante travailla entre 1304 et 1308 à l'Enfer, et que la passion avec laquelle il s'attacha peu à peu à cette œuvre lui fit abandonner les traités d'un genre différent qu'il avait commencés vers la même époque.

III

Cependant, de 1308 à 1310, un événement considérable et paradoxal suscita dans le cœur de Dante les plus grandes espérances : un nouvel empereur était élu, qui, loin de se contenter d'être un souverain germanique, annonçait l'intention de venir à Rome recevoir la couronne impériale, et de restituer toute son autorité et son lustre à la cité-reine, à la capitale du monde. Depuis la mort de Frédéric II, et l'écrasement de ses successeurs, Manfred et Conradin, par

1. I. del Lungo, *Dell' esilio di Dante,* Florence 1881.

Charles d'Anjou, aucun empereur, ni Rodolphe de Habsbourg, ni Adolphe de Nassau, ni Albert de Habsbourg, ne s'était plus risqué à faire le voyage d'Italie; aussi lorsque le comte de Luxembourg, Henri, couronné d'abord à Aix-la-Chapelle le 6 janvier 1309, fit savoir, avant la fin de la même année, qu'il allait franchir les Alpes, ce fut un véritable coup de théâtre. Le guelfe Villani, qui a consacré cinquante-deux chapitres de sa chronique à cet événement, justifie ainsi l'importance qu'il lui accorde : « Non seulement les chrétiens (il veut dire les catholiques), mais encore les Grecs et même les Sarrasins ont porté à cette expédition un tel intérêt que, pendant ce temps, il s'est passé peu de choses qui soient dignes d'être rapportées » (*Chron.* IX, 53).

Nous imaginons sans peine l'enthousiasme qui s'empara de Dante. Henri VII était précédé d'une réputation de droiture, de courage et de piété qui fit aussitôt concevoir à l'exilé les plus riantes espérances. Le poète voulut être le porte-parole de tous les opprimés qui vivaient dans l'attente d'un sauveur, et il adressa aux seigneurs et aux peuples d'Italie une lettre d'une solennité toute biblique, par laquelle il les invitait à faire un accueil digne de lui à l'envoyé de Dieu : « Réjouis-toi maintenant, Italie, toi qui excitais la pitié même des Sarrasins, et qui vas bientôt provoquer l'envie du monde entier... Sèche tes larmes ; efface, ô belle fiancée, les traces de ton chagrin, car il approche celui qui va te délivrer de la prison des impies, celui qui frappera les méchants de son glaive et qui louera sa vigne à d'autres, afin qu'elle produise des fruits de justice à l'heure de la récolte » (*Ep.* V, 2).

A cette époque, sans aucun doute, se précisa dans la pensée du poète la théorie, qu'il ne cessa plus d'ex-

poser, sur le rôle respectif du pape et de l'empereur dans les affaires d'Italie : jusqu'alors, il était convaincu de la corruption de l'institution pontificale ; il respectait l'institution impériale, dont il connaissait bien le rôle providentiel dans le passé ; mais il n'apercevait pas encore la solution pratique, immédiate, de la crise dont souffrait l'Italie, dans une intervention de l'empereur venant réclamer sa part légitime d'autorité et remettant chacun à sa place. L'initiative hardie d'Henri VII lui révélait tout à coup en quoi consistait ce devoir impérial depuis si longtemps négligé. Le salut de l'Italie et du monde n'était plus éloigné, si les deux pouvoirs institués par Dieu pour la paix de l'humanité reprenaient la plénitude de leur action et de leur indépendance, chacun dans sa sphère propre.

A cette occasion sans doute, Dante composa en latin son traité *De Monarchia*, en trois livres [1], dans lequel il développa dogmatiquement ses théories sur les rapports de la papauté et de l'empire [2]. Le Purgatoire porte aussi la trace visible de cette conception politique, non point nouvelle, mais fortifiée et précisée, dans la pensée de l'exilé, par l'espoir prochain de la victoire. Au reste, toute cette partie du poème, où les âmes pénitentes sont soutenues, au milieu d'épreuves douloureuses, par la certitude d'un salut

1. A cet avis se sont rangés en dernier lieu MM. D'Ancona (dans *Lectura Dantis : le Opere minori di Dante Alighieri*, Florence, 1906) et Parodi (BSD, XV, p. 13 et suiv.). Dans une conférence récente, M. Pasquale Villari se montre disposé à admettre que les deux premiers livres furent écrits par Dante avant son exil, et le troisième rédigé seulement lors de la venue d'Henri VII en Italie (*Nuova Antologia*, 1er février 1911).

2. Une citation du ch. V du Paradis est contenue au livre Ier du *De monarchia*; mais il peut s'agir d'une interpolation, ou d'une addition faite après coup par Dante lui-même.

qui ne peut plus leur échapper, reflète admirablement l'état d'esprit dans lequel Dante l'a composée. Mais certaines pages du Purgatoire sont, à cet égard, particulièrement instructives : qu'on relise par exemple, avec cette idée présente à l'esprit, la célèbre invective qui occupe la majeure partie du chant VI (surtout du v. 76 au v. 114), et encore l'annonce du sauveur attendu, dans la vision apocalyptique du chant XXXIII.

Ce dernier passage mérite une attention spéciale. La papauté y est figurée par une courtisane, dont les regards effrontés guettent impudemment de nouvelles conquêtes ; à ses côtés, sur le char de l'Église, vient s'asseoir un géant — le roi de France — qui l'enlace amoureusement ; mais comme elle n'en cherche pas moins à recruter d'autres amis, le géant la bat sans pitié, puis entraîne le char au fond d'une forêt — images transparentes de l'affront d'Anagni et du transfert de la papauté en Avignon.

En présence de ce pénible spectacle, Béatrice répète les paroles de Jésus à ses disciples : « Encore un peu de temps et vous ne me verrez plus ; encore un peu de temps et vous me reverrez », par lesquelles elle exprime sa conviction que la captivité des papes sera de courte durée : et elle ajoute ces paroles sibyllines : « Je vois avec certitude que les étoiles sont tout près de favoriser l'heure où un DXV (c'est-à-dire 515) envoyé par Dieu mettra la courtisane à mort avec le géant complice de ses scandales... Les faits ne tarderont guère à t'apporter le mot de cette énigme redoutable » (2, XXXIII, 10-50). Cette énigme a donné fort à faire aux commentateurs, autant pour le moins que le « lévrier » annoncé au début de l'Enfer. D'ailleurs, les deux prophéties diffèrent essentiellement, en ce que celle du lévrier

est tout à fait vague et générale, tandis que celle du DXV vise une délivrance très prochaine, qui sera l'œuvre d'un personnage bien déterminé, désigné par un chiffre, comme Néron dans l'Apocalypse (666), certainement un empereur (vers 37-38), c'est-à-dire — les plus récents interprètes s'accordent assez bien sur ce point — Henri VII. Mais comment le chiffre DXV, ou 515, peut-il désigner le souverain? Voilà ce qu'il est beaucoup plus difficile d'expliquer. Entre les mille solutions proposées pour ce rébus, il suffira de signaler la plus récente : elle est singulièrement ingénieuse, sinon décisive[1]. Si ce chiffre 515 désigne la purification de l'Église déchue, grâce à la restauration de l'autorité impériale, on peut observer qu'une première restauration de l'Empire avait été l'œuvre de Charlemagne, couronné à Rome le 25 décembre 800; en ajoutant 515 à cette date, on obtient 1315, année où Dante espérait voir se réaliser la victoire définitive d'Henri VII. Mais pourquoi 1315? Parce que le poète, écrivant ceci vers 1312, se rendait compte des graves obstacles que l'empereur avait encore à surmonter ; il croyait pouvoir compter qu'en deux ou trois ans tout serait aplani. Du reste, puisqu'il s'agit ici d'une prévision avant l'événement, et non d'une de ces prophéties *a posteriori* dont la Divine Comédie est pleine, il convient de ne pas prendre le calcul de Dante avec une rigueur trop stricte.

Tout ceci, sans doute, n'est qu'hypothèse ; mais puisque l'hypothèse rend admirablement compte de l'inspiration générale du Purgatoire et de quantité de détails qui y sont contenus, on peut admettre, au

1. Je l'emprunte à M. E. G. Parodi, qui lui-même a utilisé une remarque essentielle de M. Davidsohn, l'historien de Florence. Voir *Studi romanzi* (Rome, 1905, nº 3).

moins provisoirement, que cette partie fut composée entre 1308 et la première moitié de 1313 au plus tard — car l'été de cette année vint réduire à néant toutes les espérances du poète.

L'entreprise d'Henri VII échoua en effet piteusement. Ce prince loyal et généreux était digne à tous égards de l'enthousiasme qu'il excita ; mais il n'avait aucune idée de l'ardeur des luttes qu'il se flattait d'apaiser en déclarant qu'il ne voulait connaître ni Guelfes ni Gibelins. Il avait, et Dante partageait avec lui la noble illusion que la raison et le bon droit doivent toujours finir par s'imposer d'eux-mêmes aux hommes. Son arrivée à Milan, où il ceignit la couronne de fer le 6 janvier 1311, eut les allures d'un triomphe : de toutes parts, les exilés italiens, qui attendaient de lui le salut, vinrent lui offrir leur concours, et Dante joua son rôle sans doute dans ces journées d'enthousiasme. Elles furent sans lendemain : les communes lombardes, toujours fières d'avoir brisé l'effort d'un Barberousse, se soulevèrent une à une, Pavie, Lodi, Crémone, Brescia, dont il fallut faire le siège. Ainsi, l'arbitre souverain, le pacificateur envoyé par Dieu, dut revêtir son armure de soldat et de conquérant ; toutes les vieilles haines se réveillèrent : les Guelfes ne virent plus dans l'empereur que l'étranger venu au secours des Gibelins, et Florence, foyer du guelfisme, devint l'âme d'une ligue puissante où entra le roi Robert de Naples, pour soutenir les droits du pape contre ceux de l'empereur.

C'est alors que Dante, indigné, lança contre ses compatriotes, « les scélérats qui habitent Florence », une virulente invective, et que, dans une autre lettre, adressée à Henri VII, il pressa l'empereur de passer en Toscane pour couper la tête de l'hydre, pour frap-

per à mort la vipère qui se retournait contre sa propre mère, la brebis malade qui infectait tout le troupeau... (*Ep.* VI et VII).

Nous abordons ici un des points les plus délicats de la pensée politique de Dante, un de ceux où la notion moderne du patriotisme risque de nous rendre le plus injustes à son égard. Quand une fois on s'est bien pénétré de sa conception antique et médiévale de l'empire universel, dont l'Italie est le « jardin » et Rome la capitale, on aperçoit ce qu'il y a d'inique à lui reprocher d'avoir appelé l'étranger en Italie, comme les papes l'avaient fait et devaient le faire si souvent encore pour défendre leurs seuls intérêts temporels. Mais en même temps, comment méconnaître qu'il ne comprit pas les aspirations, alors toutes nouvelles, du peuple italien qui s'acheminait lentement vers la conscience de sa nationalité ? Comment nier que les Guelfes, à ce moment, fussent les défenseurs de cette conscience naissante? Qui ne voit qu'il s'épuisait en efforts surhumains, mais condamnés d'avance, pour remonter un courant irrésistible? C'est un des aspects de sa pensée où apparaît le plus clairement son attachement aveugle, indéfectible, au passé. Dante n'est le précurseur du sentiment national italien que par l'émouvante tendresse avec laquelle il a parlé de l'Italie et de Florence, — de la ville sinon de ceux qui la gouvernaient. Aussi, après avoir rappelé son attitude entre Henri VII et ses compatriotes, est-on heureux de pouvoir ajouter que les documents florentins, contenant la liste de ceux qui portèrent les armes contre Florence en 1312, à la suite de l'empereur, ne renferment pas le nom de Dante.

Quittant la Lombardie, Henri VII s'était rendu à Rome, où il fut couronné à Saint-Jean de Latran le

29 juin 1312 — Saint-Pierre était aux mains du roi de Naples ; — il revint par Arezzo à Florence, dont le siège commença en septembre. Mais le blocus n'étant pas effectif, les habitants se ravitaillaient aisément, et l'empereur immobilisé, impuissant, se retira à Pise. De là, après de longues hésitations, il résolut de porter son attaque contre le roi de Naples, de façon à conquérir l'Italie par le sud ; mais au cours de sa marche très lente vers Rome, il succomba le 24 août 1313, à Buonconvento, près de Sienne, probablement à la suite de fièvres. Cette mort subite fut d'ailleurs attribuée par quelques-uns au poison, et il est possible que Dante fasse allusion à cette croyance lorsque, parlant de l'échec d'Henri VII, il l'attribue à la résistance aveugle des hommes et aux menées louches de Clément V, qui avait d'abord favorisé l'élection de cet empereur ; mais le châtiment de ce pape félon ne devait guère tarder, puisqu'il mourut huit mois après Henri VII (3, XXX, v. 139-148).

La déception de Dante en présence de cette catastrophe est plus aisée à imaginer qu'à décrire : lui-même semble avoir renoncé à revenir sur ce passé douloureux ; il n'y fait qu'une allusion très mesurée dans le passage qui vient d'être cité, à propos de la vision, dans la plus haute région de l'Empyrée, du siège réservé au grand Henri. Après l'exaltation des jours d'attente et de confiance qu'il venait de traverser, Dante comprit que l'accomplissement des promesses qu'il avait osé formuler se trouvait indéfiniment retardé. L'Italie n'était « pas encore prête » à recevoir son sauveur (3, XXX, 137-138). Pas un instant pourtant le poète ne douta de la miséricorde divine : il ne se lassa pas d'annoncer que le salut allait venir, et bientôt (3, XXVII, 142-148) ; mais sous

quelle forme? Dante était condamné à s'en tenir à des termes plus généraux encore que dans sa prophétie initiale du « Veltro ». Ses regards alors se détachèrent des luttes mesquines où s'épuisaient les hommes, pour s'élever d'un vol d'aigle à la contemplation des mystères célestes les plus sublimes. A cette nouvelle phase de sa pensée correspond la composition du Paradis.

En attendant, les portes de Florence lui étaient plus sévèrement fermées que jamais : à la fin de 1315, une nouvelle condamnation le frappa, lui et ses fils, comme rebelles[1]. Nous connaissons très mal les circonstances dans lesquelles, avant cette date sans doute, certaines négociations furent engagées pour lui permettre de rentrer dans sa patrie ; mais les conditions imposées étaient humiliantes, et le poète, si l'on en croit une lettre qu'il aurait écrite « à un ami florentin » (*Ep.* IX), les repoussa dédaigneusement. Ce n'est pas ainsi qu'il entendait reprendre sa place au milieu de ses concitoyens : contre toute vraisemblance il espérait encore les séduire et les toucher par son génie, par ce poème unique « auquel avaient collaboré le ciel et la terre » et sur lequel il avait pâli pendant tant d'années ; il y avait là, pensait-il, de quoi « vaincre la cruauté de ceux qui le condamnaient à l'exil », de quoi lui assurer une glorieuse rentrée, pour aller « recevoir, sur les fonds de son baptême, la couronne réservée aux poètes » (3, XXV, 1-9). Cette aspiration de Dante, exprimée de la façon la plus inattendue au milieu des splendeurs du ciel des étoiles, est un témoignage émouvant de la constance avec laquelle ce prétendu « citoyen du monde », ce mystique altéré de visions divines, tenait pourtant ses regards anxieusement fixés sur le

1. BSD, XI, p. 21.

petit coin de terre où s'élevait « son beau Saint-Jean », « la chère bergerie où il avait dormi agneau... ».

Nous sommes insuffisamment renseignés sur les étapes de l'exilé pendant les huit années qui lui restèrent à vivre après la mort d'Henri VII. Ce fut certainement dans la haute Italie qu'il se réfugia d'abord : le boulevard de la politique gibeline, dès lors tournée contre Robert de Naples, était Vérone, où régnait Can Grande della Scala, que Dante a glorifié pour sa valeur et son désintéressement (3, XVII, 76-90), et auquel il dédia son Paradis par une lettre, dont l'authenticité donne encore lieu à d'ardentes discussions.

Un autre ouvrage latin dont l'attribution à Dante, longtemps tenue pour suspecte, a trouvé récemment un défenseur résolu[1], un traité de physique intitulé *Quaestio de aqua et terra*, nous apprendrait que le poète était encore à Vérone en janvier 1320, si nous avions bien là un résumé des thèses soutenues à cette date par Dante, dans une discussion publique; mais cette donnée chronologique ne peut être admise qu'avec réserve. D'ailleurs rien ne nous oblige à penser que Dante se soit alors fixé d'une façon durable à Vérone : si l'on en croit Boccace, assez bien renseigné sur cette partie de la vie du poète, celui-ci n'aurait pas attendu l'année 1320 pour faire choix de Ravenne et pour s'y établir avec plusieurs de ses enfants; mais de Ravenne il put visiter plus d'une fois les villes de Romagne et de Vénétie, en sorte que ces diverses données ne sont pas inconciliables.

L'ancienne capitale de l'exarchat, si riche en monu-

1. Edward More, *Studies in Dante*, second series; Oxford, 1899; et Vincenzo Biagi, *La Quaestio de aqua et terra di Dante*, Modène, 1907; voir BSD, t. XV, p. 161.

ments témoins des luttes suprêmes de l'empire romain, si propice au recueillement et à la méditation solitaire, avec ses horizons désolés et grandioses, avec la belle forêt de pins, aujourd'hui détruite, qui l'enveloppait du côté de la mer, et où Dante avait entendu le vent mugir de façon si caractéristique (2, XXVIII, 19-21), était une retraite qui pouvait plaire à cet exilé, avide de silence et de paix. Cependant il y fut sans doute attiré surtout par la protection et l'amitié d'un prince épris de poésie, Guido Novello da Polenta, politique plus effacé que Can Grande, mais auprès duquel, pour cette raison même, Dante devait trouver une hospitalité plus tranquille. D'autre part, la bienveillance que le tyran-poète de Ravenne témoigna à l'auteur de l'Enfer peut bien lui avoir été inspirée par l'épisode sublime qui immortalisait sa propre tante, Francesca, fille de Guido l'Ancien, que les combinaisons de la politique avaient donnée pour femme à un Malatesta de Rimini; il est à peu près sûr que Guido Novello avait lu le chant V de l'Enfer, puisqu'il en a reproduit littéralement un vers dans une de ses poésies[1]. L'indulgence, souvent remarquée, avec laquelle Dante avait parlé de la faute de Françoise ne pouvait déplaire aux héritiers de la famille da Polenta.

Toujours est-il que l'exilé connut à Ravenne quelques mois ou quelques années de calme et de joies familiales, entre ses fils Pietro et Jacopo, sa fille Béatrice, et quelques amis, un notaire, un médecin, Florentins l'un et l'autre, dans la société desquels nous aimons à nous le figurer, aux heures de répit que lui laissait sa grande œuvre arrivée enfin à son terme. Sa réputation s'était répandue dans toute la région : un huma-

1. *Sì che giammai da te non fia diviso* ; comp. 1, V, 135.

niste bolonais, Giovanni del Virgilio, lui adressa une épître en vers latins, dans laquelle il exprimait le regret que Dante n'eût pas composé son poème en latin, et l'encourageait à entreprendre une véritable épopée, dans la langue de Virgile, grâce à laquelle il obtiendrait sûrement l'honneur suprême du couronnement. Dante repoussa cette invitation, mais avoua qu'il était disposé à ressusciter le genre bucolique ; et en effet les deux poèmes qu'il écrivit en réponse à Giovanni del Virgilio sont des églogues allégoriques. Il est fort intéressant de constater ainsi que Dante vieillissant inclinait peu à peu vers la poésie latine et l'inspiration classique, par une évolution qui devait s'accentuer encore, quelque trente ou quarante ans plus tard, chez Pétrarque.

Cette nouvelle entreprise de Dante ne fut pas poussée au delà de la seconde églogue : le 14 septembre 1321, au retour d'un rapide voyage à Venise, le poète mourut inopinément. Guido Novello, menacé de représailles au cours d'un différend avec la puissante république, avait dû se hâter de présenter des excuses par des ambassadeurs, au nombre desquels figurait l'auteur de la Divine Comédie ; on était au mois d'août, à l'époque où les régions marécageuses qu'il faut traverser sont le plus malsaines : il est probable que Dante y contracta des fièvres qui, en quelques jours, eurent raison de sa robuste constitution, frappée en pleine maturité, dans sa cinquante-sixième année.

Guido Novello tint à honneur de faire des obsèques dignes de lui au poète qui avait illustré son obscure seigneurie : il prononça lui-même son éloge et fit déposer ses restes dans une chapelle voisine de l'église San Francesco ; le mausolée qu'il se proposait de lui élever ne fut exécuté qu'en 1483, par Pietro Lombardi,

sur l'ordre de Bernardo Bembo; et depuis cette époque, la sépulture de Dante n'a cessé d'être l'objet d'un culte de la part des Italiens, d'un respect mêlé d'admiration de la part du monde civilisé.

Une dizaine d'années après la mort du poète, les Florentins s'avisèrent de réclamer les restes du grand citoyen qu'ils avaient méconnu, et leurs instances réitérées se firent plus particulièrement vives au XIX[e] siècle; les gens de Ravenne y répondirent invariablement : « Vous n'avez pas su le garder vivant, nous ne vous le restituerons pas mort. » Et Dante repose très doucement à Ravenne, dans cette ville qui est elle-même un tombeau où dorment tant de gloires. D'ailleurs, selon la juste remarque qui a clos le litige entre les deux villes, la dépouille mortelle de Dante ne peut plus être tenue pour exilée depuis que l'Italie a réalisé son idéal séculaire de liberté et d'unité nationale. Ajoutons qu'il ne serait plus exilé même si la fatalité avait porté ses restes hors d'Italie, car aujourd'hui l'humanité entière le réclame, comme un des interprètes les plus puissants des sentiments, des rêves et des aspirations qui font toujours battre son cœur et charment sa pensée, par la recherche de la vérité, par la contemplation de l'éternelle beauté.

TROISIÈME PARTIE

LA DIVINE COMÉDIE

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU POÈME.

I

Les premiers vers de la Divine Comédie mettent fortement en relief le caractère personnel du poème : « Parvenu à mi-chemin de la vie, je me trouvai au milieu d'une forêt obscure : j'avais perdu la bonne route... Je ne saurais dire comment j'étais arrivé là, tant j'étais accablé de sommeil au moment où je m'égarai... » D'un bout à l'autre des trois parties de la Comédie, on peut suivre le fil de l'action nettement personnelle qui s'engage ainsi, et dont le dénouement est la vue de Dieu, l'intelligence du mystère de la Trinité par le poète : « Mes propres ailes n'auraient pu m'élever aussi haut ; mais un éclair de la grâce divine frappa mon esprit, et le mit en possession de l'objet de ses désirs » (3, XXXIII, 139-141).

Ainsi le sujet du poème, considéré par son côté le plus extérieur, est l'histoire de la conversion et de l'initiation chrétienne de Dante, qui s'élève graduellement de l'état de péché, par la pénitence et l'expiation, jusqu'à la compréhension des mystères les plus insondables ; et si la Divine Comédie contient bien d'autres

choses que cette ascension d'une âme vers le salut, on n'en est pas moins autorisé à penser que là est le motif central et comme le support de tout l'édifice, la trame sur laquelle, par une lente élaboration, la fantaisie géniale de Dante a brodé des épisodes d'une richesse prodigieuse ; et c'est bien dans cet élément personnel qu'il faut rechercher l'origine et le premier germe de cette conception grandiose.

Il est rare que nous soyons admis à pénétrer le mystère qui entoure la gestation d'un chef-d'œuvre. En ce qui concerne Dante, dont les écrits reflètent avec tant de fidélité la pensée sans cesse en mouvement, nous pouvons recueillir quelques indications précieuses qui nous aident à reconstituer les étapes du travail créateur d'où sortit le plan complet du poème. La *Vita Nuova* est, à cet égard, un document essentiel. Quelques-uns ont voulu, fort imprudemment, interpréter comme une annonce positive de l'Enfer les derniers vers de la seconde strophe de la canzone « Dames qui savez ce que c'est que l'Amour » (voir p. 113, note) ; à la date où nous reporte cette belle pièce, avant 1290, Dante, qui était encore à l'âge de l'amour, de la vie chevaleresque, des illusions heureuses et de la confiance dans l'avenir, ne pouvait avoir conçu l'idée d'une vision d'Enfer, c'est-à-dire, d'après les traditions littéraires de son siècle, d'une œuvre purement ascétique. D'ailleurs, le texte en question n'exige pas qu'on l'interprète en ce sens, et il convient de renoncer résolument à y voir une allusion anticipée au poème qu'il écrivit plus tard. Il n'en reste pas moins que cette strophe, qui nous transporte en plein ciel, devant le trône de Dieu, où l'on entend les élus du Paradis demander avec ferveur de posséder Béatrice parmi eux, pour que rien ne manque plus à leur

bonheur, où Dieu laisse prévoir que les louanges de cette âme très pure retentiront jusque dans l'Enfer, est déjà une vision dans laquelle le poète associe le monde entier, du séjour des damnés jusqu'à l'Empyrée, à la glorification de sa dame. Ce passage constitue donc une première ébauche d'un vaste tableau surnaturel, dont Béatrice est le centre idéal.

On a souvent noté le grand nombre de visions, réelles ou fictives, que contient le récit de la *Vita Nuova*: ce fut sans aucun doute une des formes favorites et spontanées de l'imagination de Dante ; il y avait du visionnaire chez ce poète. Nous n'avons pas à considérer ici, un à un, les tableaux plus ou moins fantastiques que renferme le livre de sa jeunesse ; mais il faut s'arrêter aux scènes où apparaît quelque indice d'une conception analogue à celle de son grand poème. A cet égard, le dernier sonnet, composé vers 1292, après la mort de Béatrice, mérite d'être relu : Dante nous y montre sa dame parvenue dans ce séjour des élus, où elle avait été si impatiemment désirée, et le soupir du poète s'élance vers elle: une « intelligence nouvelle que lui prête Amour » vient à son aide et « le tire » vers ces hauteurs inaccessibles; arrivé au terme de ce pèlerinage surnaturel, son esprit contemple celle qu'il reconnaît entre mille aux « honneurs dont elle est entourée », et à « l'éclat dont elle resplendit » (VN, ch. 42). Cette ascension d'un « esprit pèlerin » jusqu'aux splendeurs de l'Empyrée sous la conduite d'une «intelligence» qui lui prête des forces nouvelles, c'est déjà l'idée du Paradis.

Au chapitre qui suit immédiatement, Dante a écrit ces lignes mémorables dont la solennité sollicite vivement notre attention. «Après ce sonnet, j'eus une merveilleuse vision ; ce que j'y vis m'inspira la résolution

de ne plus parler de cette femme bénie jusqu'au jour où je pourrais le faire plus dignement. C'est à quoi je travaille de tout mon pouvoir, comme elle le sait bien; et s'il plaît à Celui par qui vivent tous les êtres de prolonger ma vie quelques années, j'espère pouvoir dire d'elle ce qui n'a jamais été dit d'aucune femme. » (VN, c. 43.)

Que ces paroles, sur lesquelles s'achève la *Vita Nuova*, contiennent la promesse formelle de la Divine Comédie, c'est de quoi n'a jamais douté aucun lecteur réfléchi ; et déjà nous voici en mesure d'affirmer que le premier germe du grand poème est renfermé dans cette conception de l'amour qui tendait à diviniser Béatrice. Mais que représentait au juste cette « merveilleuse vision? » Dante s'étant abstenu de le dire, le plus sage serait sans doute de renoncer à le deviner. Pourtant la conviction où nous sommes qu'elle se rattache étroitement à une œuvre qui nous est familière, et que Béatrice en était le centre, nous invite à rechercher par voie d'hypothèse, quelle peut être la scène de la Divine Comédie où se reflète la vision merveilleuse — autant dire celle qui a été comme le noyau fécond autour duquel s'est développé tout l'organisme.

Béatrice n'est pas seulement la protagoniste du Paradis, comme un jugement superficiel pourrait le faire penser : son rôle commence dès le début de l'Enfer, lorsqu'elle descend au Limbe pour inviter Virgile à se porter au secours de son ami égaré (1, II, 52-114). Elle ne saurait lui servir elle-même de guide à travers la région maudite du péché, mais c'est bien elle, ou plutôt c'est la pensée de la revoir bientôt, qui soutient le poète aux heures de découragement et d'hésitation dont il ne peut se défendre au cours

de son voyage fantastique[1]. Lorsque la mission de Virgile prend fin, au sommet du Purgatoire, c'est elle-même qui vient achever l'œuvre de salut commencée sous ses auspices, en élevant son poète de ciel en ciel par la puissance de son regard : arrivée ainsi dans l'Empyrée, elle confie Dante à un nouveau guide, à saint Bernard, et va reprendre sa place glorieuse parmi les âmes les plus proches de Dieu. Le poète l'y aperçoit et lui adresse une ardente prière, pour lui rendre grâce de tous les bienfaits dont elle l'a comblé et la supplier de ne pas l'abandonner, quand sonnera pour lui l'heure de quitter la terre; alors elle se tourne vers lui, son sourire brille une dernière fois au milieu des splendeurs de la Rose céleste, puis elle se replonge dans la contemplation de « l'éternelle source de vie » (3, XXXI, 93).

Il y a, dans le rôle de Béatrice, trois moments que l'on peut essayer d'identifier avec la « merveilleuse vision », point de départ du poème : le premier secours envoyé au poète par l'intervention de Béatrice auprès de Virgile, son apparition au sommet du Purgatoire, et son dernier sourire sous le regard de Dieu que Dante, grâce à son intervention, va être admis à contempler ; mais il est évident que le second de ces moments répond le mieux de beaucoup aux données du problème. Le premier est le moins vraisemblable : en 1292, la conception de l'Enfer demeure incompréhensible: ce sera le fruit des épreuves de l'exil et de la conviction, acquise seulement alors, que le mal règne en maître dans le monde. Or, sans cette conviction, quel sens aurait eu la vision d'une scène aboutissant à la mission de Virgile? D'ailleurs ce pre-

1. 1, II, 127-133 et X, 125-132 ; 2, VI, 43-49, et XVII, 36.

mier secours, à regarder les choses de près, n'est que le dédoublement de celui que Béatrice apporte elle-même, victorieusement, à son poète, en un séjour paradisiaque, situé entre la terre et le ciel; là seulement était l'idée nouvelle et féconde, sur laquelle a germé celle de la mission préalable confiée à Virgile. Quant à la vue de Béatrice assise au sommet de la hiérarchie des bienheureux, elle est déjà plus qu'en germe dans le sonnet XXV de la *Vita Nuova* (c. 42); comment donc aurait-elle constitué la « merveilleuse vision » qui change brusquement le cours des idées du poète et sur laquelle il garde le silence?

L'importance accordée par Dante à l'apparition de Béatrice et à toutes les scènes qui se déroulent autour d'elle dans le Paradis terrestre (2, XXIX-XXXIII) vient à l'appui de cette hypothèse : la magnificence du décor, la solennité de la procession symbolique qui attend sa venue, la splendeur des images qui expriment la beauté de sa descente sous une pluie de fleurs, au milieu des chœurs des anges, sont des traits qui frappent le lecteur le moins prévenu. Il faut ajouter que la scène purement humaine qui s'engage d'abord entre Béatrice et Dante, et sur laquelle l'étude biographique a déjà insisté (p. 122 et suiv.), est le prolongement naturel de la *Vita Nuova* ; d'autre part la présence de Béatrice dans le Paradis terrestre devient l'occasion d'une série de tableaux apocalyptiques où le personnage prend une signification nettement symbolique : c'est donc bien à ce point que l'allégorie se greffe sur la réalité, et que la douce Florentine, jadis chantée par le jeune poète, se transforme en une sévère abstraction ; c'est là, en un mot, que s'achève le récit de la *Vita Nuova* et que prend naissance une conception poétique nouvelle.

Bien entendu, on ne saurait prétendre que la « vision merveilleuse » de 1292 se retrouve fidèlement rendue dans l'apparition de Béatrice telle que nous la lisons à la fin du Purgatoire, c'est-à-dire sous une forme rédigée quelque vingt ans plus tard : il s'agit seulement pour nous de discerner ce qui fut le motif générateur de la conception, et à cet égard nous pouvons admettre que la vision glorieuse de Béatrice descendant de l'Empyrée pour tendre à son poète une main secourable, puisqu'il ne pouvait par ses seules forces s'élever jusqu'à elle, fut le thème fécond sur lequel l'imagination de Dante se mit dès ce moment à travailler.

Mais presque aussitôt il fut détourné, pour de longues années, de l'accomplissement de ce dessein : la période de « mondanité » durant laquelle sa pensée s'éloigna de Béatrice, sa participation active aux affaires publiques, l'exil et les efforts tentés par les Blancs pour reprendre Florence aux Noirs, le détachèrent de toute autre préoccupation (voir IIe Partie, ch. II), jusqu'au jour où il se réveilla de ce cauchemar, et, indigné des mesquines passions qui animaient ses compagnons, sépara nettement sa cause de la leur (p. 154 et suiv.). Sa nature altière se ressaisit alors ; et, semblable au naufragé qui se cramponne aux rochers du rivage et se retourne pour contempler avec effroi les dangers auxquels il vient d'échapper (1, I. 22-24), sa pensée s'attacha aux souvenirs des tranquilles années de sa jeunesse, à cette Béatrice dont « les jeunes yeux l'avaient quelque temps guidé dans la droite voie » (2, XXX, 122-123), et à laquelle il s'était solennellement promis d'élever un monument poétique comme on n'en avait encore jamais vu. Repris par cette idée, et se retrouvant peut-être en possession

de quelque fragment qu'il en avait ébauché déjà (p. 176 et suiv.), il se remit à l'œuvre.

Mais les temps étaient bien changés : les années d'égarement et de luttes qu'il venait de traverser lui avaient révélé l'existence du mal triomphant sur la terre ; il pouvait maintenant concevoir l'Enfer. Pour rejoindre la pure Béatrice, il devait apprendre à détester le péché et à s'en affranchir, et pour cela « nul remède n'était plus sûr que de visiter le séjour de la damnation » (2, XXX, 136-138), puis de gravir la sainte montagne de la purification : alors seulement, parvenu au Paradis terrestre, ayant reconquis cet état d'innocence où Dieu avait placé Adam, il peut suivre Béatrice à travers les sphères célestes et comprendre ses divins enseignements.

Tel paraît avoir été, dans ses grandes lignes, mais reconstitué d'une façon tout hypothétique et idéale, le travail d'imagination et de combinaison d'où serait sorti le plan du poème ; c'est ce que l'on est convenu d'appeler la « genèse interne » de la Divine Comédie, parce que l'idée génératrice en a jailli de la vie même de Dante, de sa pure affection de jeunesse, de sa triste expérience des hommes, de la préoccupation de son salut; et ainsi le caractère personnel de son inspiration apparaît dans toute sa netteté.

Cependant si Dante n'avait donné à son œuvre que cette signification étroitement individuelle, la perfection de son art eût pu sans doute s'y manifester à l'aise, et la chaleur de son lyrisme n'eût pas moins séduit les hommes que ne l'a fait, par exemple, la poésie de Pétrarque ; mais il n'aurait pas composé l'œuvre d'une portée si largement humaine et si noblement désintéressée qu'est la Divine Comédie. En réalité, par une interprétation allégorique très simple,

Dante devient, dans son poème, le symbole de l'humanité pécheresse qui s'égare et qui souffre, qui se repent et qui se rachète, grâce à la vigilance et à la miséricorde divines. Sa conception se généralise avec une admirable facilité ; elle s'élève et s'élargit en tous sens, et l'œuvre se présente comme un véritable traité d'enseignement, de redressement, de pacification et de conversion.

II

Le côté didactique de la Divine Comédie est assurément celui qui nous intéresse le moins, et nous sourions volontiers de la courte vue des commentateurs anciens, ceux du XIVe et du XVe siècle, qui ont constamment voulu voir en Dante un profond philosophe et dans son œuvre une espèce d'encyclopédie scientifique. Mais il ne faut pas que notre suffisance se hâte trop de récuser le jugement de contemporains qui, à tant d'égards, étaient mieux placés que nous pour pénétrer les véritables intentions du poète. Son ami et correspondant Giovanni del Virgilio lui consacra une épitaphe dont le premier distique exalte en lui le théologien auquel, affirme-t-il, n'est demeurée étrangère aucune des sciences que la Philosophie réchauffe dans son sein :

> Theologus Dantes nullius dogmatis expers
> Quod foveat claro Philosophia sinu.

Giovanni Villani définit la *Commedia* un poème « où sont traitées en belles rimes de grandes et subtiles questions morales, naturelles et astrologiques, philo-

sophiques et théologiques... » ; s'il avait un reproche à adresser à Dante, ce serait de « faire parfois trop de digressions et d'invectives à la façon des poètes, plus peut-être qu'il ne conviendrait... » (*Cron.* IX, 136). Enfin Boccace, qui insiste sur le savoir étendu de Dante, propose une étymologie fantaisiste de ce prénom, Dante, « celui qui donne », et il ajoute en guise de commentaire : « qu'il fût disposé à donner, les faits le prouvent, car il a étalé devant tous ceux qui voudront y puiser ses précieux trésors, d'où l'on peut tirer autant d'honnête plaisir que de profit salutaire...[1] ».

Après tout, ce n'était pas si mal interpréter la pensée de Dante : qu'on se souvienne de la généreuse ardeur avec laquelle il conviait ceux qui ne sont pas lettrés de profession à partager avec lui les miettes qu'il avait industrieusement ramassées sous la table, où les savants se nourrissent du « pain des anges » (p. 165) ; au reste, les aliments qu'il se proposait d'offrir dans ce Banquet étaient des canzoni, qui toutes, certainement, n'avaient pas été conçues de façon expresse en vue du commentaire dogmatique qu'elles allaient recevoir. Il ne paraît pas douteux que, pour Dante, la poésie, même la plus affective ou la plus fantastique, ne fût capable de fournir un enseignement à qui sait l'interpréter ; et manifestement, il s'est appliqué à mettre dans la Divine Comédie la plus grande somme possible de notions utiles et d'enseignements profitables : ce *Convivio* qu'il avait laissé inachevé, il le continuait en réalité sur un plan élargi, et pour répondre à des besoins plus pressants. Admettons donc que les hommes du XIVe siècle se soient trop étroitement attachés à la doctrine de la Divine Comédie ; mais avouons que

1. G. Boccacci, *Comento,* lezione I (Ed. Le Monnier, I, p. 89).

nous ne faussons pas moins la pensée du poète en ne lui demandant plus que des joies artistiques. L'exacte intelligence de l'œuvre exige que l'on tienne compte des deux points de vue.

Ce que Dante a voulu surtout enseigner à ses contemporains, ce n'est plus, comme dans le *Convivio*, la science envisagée dans ce qu'elle a de spéculatif, pour la satisfaction des esprits avides de s'instruire et de comprendre le mécanisme providentiel du monde, mais bien ses applications pratiques au bon fonctionnement de la société humaine et au salut de chaque âme, afin que puissent s'accomplir les vues de Dieu sur l'humanité. Sans doute, le poète continue à s'intéresser aux problèmes purement physiques ; son Paradis renferme tout un système astronomique ; il s'y attarde par exemple à réfuter certaine opinion sur la nature et les causes des taches de la lune (3, II) ; ailleurs il expose la théorie de la génération des êtres vivants (2, XXV), ou encore il donne son opinion sur l'origine du langage (3, XXVI, fin) et explique comment le caractère et les dispositions naturelles ne sont pas héréditaires (3, VIII). Mais ces digressions n'ont pas un pur intérêt de curiosité : quand elles ne se rattachent pas, par quelque côté, au dogme, à la morale ou à la politique, elles ont pour objet de rectifier telles ou telles notions exprimées par lui en d'autres ouvrages, et dont il avait reconnu ensuite la fausseté[1]. Ce scrupule montre avec quel soin minutieux Dante voulait éviter de propager l'erreur.

Cependant ces problèmes étaient passés au second plan de ses préoccupations ; il n'ignorait pas la vanité des dissertations philosophiques dont la mode avait

1. Cette remarque s'applique à la question des taches de la lune (*Cnv.* II, 14) et du langage que parlait Adam (DVE, I, 6).

envahi jusqu'à la chaire chrétienne, au point qu'on oubliait d'y prêcher l'évangile (3, XXIX, 85 et suiv.) ! L'affaiblissement de la foi était sans nul doute la source de tous les maux dont souffrait l'humanité ; mais la méchanceté des hommes, leur résistance à la volonté de Dieu n'y avaient pas moins de part que l'ignorance. Il ne pouvait donc suffire d'enseigner la doctrine : il fallait agir sur les cœurs, frapper les imaginations, réveiller les sentiments généreux engourdis par l'habitude du péché, montrer de quel côté était l'intérêt véritable ; et c'est à cette tâche sacrée que Dante s'est voué avec toute l'impétuosité de sa nature ardente, avec la ténacité d'une foi inébranlable, avec les ressources sans cesse renouvelées de son génie poétique. Pour lui tout se tenait : l'homme s'était éloigné des voies de Dieu parce qu'il se complaisait dans le mal et que l'esprit de révolte habitait en lui, et c'est sous l'empire de cet attachement au péché qu'il s'était livré, dans sa vie privée à tous les dérèglements, dans sa vie publique à toutes les violences. Or pour remonter cet irrésistible courant, de grands efforts étaient nécessaires : l'homme n'était plus maître de couper le mal dans sa racine en revenant simplement, avec naïveté, à la foi de l'Église primitive ; au milieu des désordres d'une société où la volonté divine était chaque jour méconnue, comment le chrétien pouvait-il rétablir dans sa propre existence l'harmonie et la pureté, qui, à leur tour, étaient la condition d'une foi candide, d'une charité parfaite, et, par suite, du salut éternel ?

Ainsi, dans la pensée de Dante comme dans son poème, les préoccupations politiques ne pouvaient se séparer à aucun moment de l'enseignement moral, ni de la doctrine proprement dite ; et de fait les trois points de vue demeurent constamment enchevêtrés.

Il est même facile d'observer que les avertissements d'un caractère politique et moral occupent la plus large place dans toute la Divine Comédie, avec un ton de satire plus virulente dans l'Enfer, sous forme d'enseignement plus positif et édifiant dans le Purgatoire, tandis que dans le Paradis apparaissent de véritables dissertations théologiques : celles-ci devaient nécessairement venir en dernier lieu, lorsque l'âme, délivrée des ténèbres où elle se débat sur la terre, se trouvait en état de contempler les vérités éternelles face à face.

Les points de doctrine sur lesquels Dante insiste ne sont pas très nombreux, mais ils constituaient apparemment à ses yeux l'essentiel du dogme chrétien : il faut mentionner en premier lieu l'examen que le poète subit sur la foi, l'espérance et la charité, devant les apôtres Pierre, Jacques et Jean, en présence de Béatrice, et qui n'occupe pas moins de trois chants du Paradis (XXIV-XXVI), l'exposé des dogmes de la rédemption et de l'immortalité de l'âme (VII), des explications sur la nécessité de la foi, sur la justice divine, sur la prédestination (XIX-XX), sur la sainteté des vœux (V) ; mais Dante insiste avec une complaisance particulière sur la théorie du libre arbitre, s'efforçant de démontrer qu'elle n'est incompatible ni avec les violences dont on peut être l'objet de la part des hommes (IV), ni avec l'amour (2, XVIII), ni avec l'influence — admise par le poète — des sphères célestes (2, XVI). Cette affirmation de la liberté humaine était naturelle de la part de celui qui s'est vanté d'opposer aux coups de la fortune la résistance superbe d'un « tétragone » (3, XVII, 24) ; elle était nécessaire comme base d'un enseignement qui faisait appel à l'effort individuel pour réagir contre la tyrannie du

péché. De là cette belle figure qui assimile la volonté à la flamme : on peut bien lui faire violence, l'incliner ou la rabattre ; elle finit toujours par monter (3, IV, 76-78).

L'enseignement moral de Dante est beaucoup plus complet ; le poète y entre même dans tant de détails particuliers qu'il devient difficile d'en donner un aperçu d'ensemble. On doit cependant remarquer que dans le Purgatoire les encouragements à la pratique des vertus suivent la classification traditionnelle des sept péchés capitaux, tandis que, dans l'Enfer, la satire des vices, la malédiction des crimes se déroulent dans un ordre plus imprévu, sur lequel on reviendra plus loin (ch. II, 3). D'autre part, à regarder de haut l'ensemble des préceptes et des invectives, semés d'une main prodigue d'un bout à l'autre du poème, il ressort clairement que de tous les vices qu'il a flagellés, celui que Dante tenait pour le plus funeste est la cupidité : par elle, les pasteurs de l'Église du Christ ont méconnu tous les enseignements de leur maître, tandis que la grandeur de l'apostolat franciscain trouve son explication dans le culte chevaleresque que saint François avait voué à Dame Pauvreté (3, XI, 58-84) ; la vertu qui lui paraissait la plus touchante et la plus précieuse est l'humilité — c'est, avec la noblesse (*gentilezza*), la qualité que Dante tout jeune louait le plus chez Béatrice ; c'est encore celle qu'il admire, unie à la puissance, chez la vierge Marie (3, XXXIII, 2). Enfin l'idéal de perfection chrétienne que l'homme devrait se proposer sans cesse est la conformité absolue de ses désirs avec la volonté de Dieu : « Sa volonté est notre paix[1] » (3, III, 85).

1. Ed. Moore, *Studies in Dantes*, seconde série, Oxford, 1899, (*Dante as a religious teacher.*)

L'étude biographique a suffisamment mis en lumière l'attitude du poète en face des querelles politiques de son siècle. On sait déjà en quoi consiste l'enseignement politique de la Divine Comédie : corruption de l'Église, passionnée de richesse et de domination, usurpatrice par là du pouvoir réservé à l'empereur ; nécessité de la purifier en lui interdisant toute intrusion dans le domaine temporel et en rendant à l'autorité impériale sa force intégrale ; malédiction des mauvais citoyens de Florence qui soutiennent les prétentions pontificales et s'opposent au triomphe de la justice, de la paix, de la volonté divine — tels sont les thèmes sur lesquels Dante ne s'est pas lassé de revenir avec une conviction passionnée, le rôle libérateur réservé à l'empire étant plus particulièrement développé dans le Purgatoire. Il y a telle page de la Divine Comédie où l'invective politique prend une importance telle qu'elle interrompt brusquement la suite du récit (2, VI, v. 76 et suiv.) : le poète oublie ses personnages et s'épanche en imprécations et en objurgations si passionnées que l'on ne peut plus dire si l'élément lyrique ne l'emporte pas sur l'intérêt proprement didactique.

III

Œuvre essentiellement personnelle d'inspiration, didactique d'intention, la Divine Comédie présente, au point de vue du cadre où le récit se déroule, certains caractères particuliers qui sont directement empruntés aux traditions de la littérature médiévale. Rechercher dans quelle mesure le poème se rapproche du genre classique de l'épopée, et dans quelle mesure il s'en

écarte, est un exercice de rhétorique entièrement inutile, puisque Dante, à n'en pas douter, n'a jamais eu la pensée de composer une action épique dans les règles. On a vu comment l'idée de son œuvre a germé dans son imagination de poète, dans son cœur d'homme, de citoyen, de chrétien. Il reste à dire de quels modèles il s'est inspiré dans l'exécution de son dessein. Car il eut des modèles, cela est indiscutable ; le génie le plus puissant, pas plus que la nature, ne tire rien de rien. Ce que nous appelons création poétique n'est que la mise en œuvre, par une forte personnalité artistique, d'une matière qui se trouve à la disposition de tous. Cette matière, que Dante a modelée d'une main vigoureuse pour en tirer la Divine Comédie, est une vision de l'autre monde, ou, si l'on veut, un voyage à travers les séjours assignés aux âmes après la mort. Rien n'était plus rebattu que ce sujet : il ne lui manquait que d'être repris par un homme de génie. Sans nous engager dans une énumération inutile des essais, souvent informes, qui précédèrent le chef-d'œuvre, il faut indiquer pourtant quels éléments ceux-ci ont pu fournir à l'imagination de Dante.

L'antiquité classique a laissé, dans cet ordre d'idées, deux textes de la plus haute importance : le fragment du sixième livre du *de Republica* de Cicéron, conservé et commenté par le grammairien Macrobe sous le titre de « Songe de Scipion », et le sixième livre de l'*Énéide*, l'un et l'autre bien connus de tous les lettrés du moyen âge. Le rêve dans lequel Scipion, le second Africain, le vainqueur de Numance, s'entretient dans le séjour des héros avec le grand Scipion, le vainqueur d'Annibal à Zama, fournit à lui seul tout le décor du Paradis : voici les neuf régions célestes — Lune, — Mercure, — Vénus, — Soleil, — Mars, — Jupiter,

— Saturne, ciel des étoiles, plus le cercle qui embrasse tous les autres et leur imprime son mouvement; — voici l'harmonie que produit la rotation des sphères, et même la vague indication d'une répartition des âmes dans ces divers séjours, puisque la Voie lactée, dit Cicéron, est réservée aux héros qui ont bien servi leur patrie ; il n'y manque que l'Empyrée.

La description des mondes souterrains, esquissée par Virgile dans la descente d'Énée aux Enfers, renfermait encore plus d'éléments essentiels dont le poète italien devait tirer parti. Le fils de Vénus entreprend cette expédition non en rêve, non en esprit, mais avec son corps mortel, en vertu d'un décret spécial des dieux ; il est accompagné d'un guide commis à cet office, la Sibylle de Cumes, et pourvu d'un talisman qui lui permet de surmonter tous les obstacles ; son but est de rejoindre son père Anchise, dans le séjour des bienheureux, et d'apprendre de sa bouche la destinée réservée à ses descendants, c'est-à-dire au peuple romain. Les grandes étapes du voyage sont assez connues : il suffit de les rappeler brièvement. Après un vestibule peuplé de fantômes sinistres — le Deuil, le Remords, la Maladie, la Crainte, la Faim — et de monstres fabuleux — les Centaures, les Gorgones, les Harpies, Géryon, Briarée — Énée s'achemine vers l'Achéron, le fleuve infernal, dont les eaux, chez Virgile, ne se distinguent pas nettement de celles du Cocyte ou du « marais du Styx ». Comme les âmes réunies sur la rive, le héros franchit l'eau fatale dans la barque de Caron, élude la rage de Cerbère, voit siéger à son tribunal Minos, le juge des Enfers, traverse les séjours des enfants morts en bas âge, des victimes innocentes d'accusations calomnieuses, des suicidés et des guerriers, non sans échanger d'assez

longs propos avec plusieurs des âmes qu'il rencontre : il y a là quelques épisodes fameux, l'entretien avec Palinure, avec Didon, avec Déiphobe affreusement défiguré par ses blessures. Enfin la Sibylle amène Énée à un point où le chemin se bifurque : à gauche, c'est le Tartare, le séjour des méchants; à droite s'ouvre la route qui conduit aux Champs-Élysées, où doit se rendre le chef troyen ; nous n'avons pas à l'y suivre, car Dante n'a guère emprunté que des détails secondaires à cet heureux séjour, pour son Purgatoire.

Énée ne pénètre pas dans le Tartare : il se borne à en contempler la porte immense, soutenue par des piliers de fer, surmontée d'une tour où veille constamment Tisiphone, drapée d'une robe sanglante; de chaque côté, une triple enceinte de remparts est baignée par le Phlégéton impétueux, qui roule pêle-mêle des rocs avec des flammes. Énée entend avec effroi monter de l'abîme des gémissements et des cris, des claquements de fouets et des grincements de chaînes ; il interroge la Sibylle, et celle-ci se borne à lui dire que le Tartare est un gouffre deux fois profond comme la distance de la terre au ciel, où ont été précipités les Titans qui voulaient détrôner Jupiter, et avec eux tous les impies, les traîtres, les avares, les parricides, les fauteurs de discordes, les incestueux ; après en avoir nommé quelques-uns, elle tourne vers d'autres objets l'attention d'Énée, qu'elle a hâte de conduire auprès d'Anchise.

Si incomplètes, et parfois confuses, que fussent les données de Virgile sur les Enfers, elles ont exercé une influence capitale sur l'imagination de Dante ; celui-ci l'a proclamé hautement et s'en est fait honneur, lorsqu'il a parlé du « grand amour et de la longue

étude » avec lesquels il avait médité l'œuvre de Virgile, « son maître et son auteur » (1, I, 82-87). Au-dessus de toutes les réminiscences de détail que l'on peut relever entre le livre VI de l'*Énéide* et l'Enfer, il y a cette ressemblance essentielle qu'il faut retenir : de part et d'autre, le voyageur est un vivant ; au milieu des ombres qu'il dévisage, il reconnaît des amis, des contemporains, avec lesquels il s'entretient de ses préoccupations d'homme et de citoyen. Ainsi un intérêt humain pénètre dans le séjour de la mort ; la vie de la terre anime les scènes de l'autre monde et leur communique un attrait inattendu. Cette source de poésie que Dante a si largement exploitée, c'est à Virgile, on peut l'affirmer, qu'il en doit l'idée, et non aux visions monastiques, qui présentaient aux hommes du moyen âge un tableau bien différent de la destinée réservée aux damnés, aux repentis et aux élus.

Cette littérature de visions a été fort abondante ; nous en avons conservé assez de spécimens pour nous rendre compte de sa grande diffusion et de sa faiblesse artistique. Aussi n'est-ce pas la qualité des œuvres qui importe ici, mais l'usage qui en était fait, les continuelles allusions à la condition des âmes après la mort que l'on trouve dans les sermons des prédicateurs, dans les ouvrages d'édification et les traités de morale, sans oublier les représentations figurées, peintes ou sculptées, qui constituaient autant d'avertissements ou de menaces à l'usage des illettrés : il s'agissait d'effrayer les méchants par la vue des supplices qui les attendaient, et d'encourager les bons par le spectacle des joies réservées aux élus. L'imagination du moyen âge a été saturée de ces visions qu'inspirait le plus pur ascétisme, et d'ailleurs étrangères à toute préoccupation proprement esthétique ; mais cela ne veut pas

dire qu'un créateur comme Dante ne pût tirer aucune inspiration de ces pieuses fantasmagories.

Ces tableaux surnaturels dérivent de quelques passages des textes sacrés : la croyance à la descente du Christ aux Limbes, mystérieusement indiquée dans la première épître de saint Pierre (III, 18-20 et IV, 6), racontée tout au long dans la seconde partie de l'évangile de Nicodème, est un des thèmes sur lesquels s'est le plus exercé le mysticisme des clercs au moyen âge[1]. Un texte de saint Paul (2e Ép. aux Corinthiens, XII, 1-4), racontant son ravissement au troisième ciel, où « il entendit des paroles ineffables, qu'il n'est pas permis à un homme de prononcer », n'a pas été moins exploité. Enfin l'Apocalypse ouvrait une perspective redoutable sur l'abîme où Satan est enchaîné (ch. XX), et sur l' « étang ardent de feu et de soufre, réservé aux lâches, aux incrédules, aux abominables, aux meurtriers, aux impudiques, aux magiciens, aux idolâtres, et à tous les menteurs... c'est la seconde mort »[2] (XXI, 8), tandis que « la cité sainte, Jérusalem, resplendissante de la gloire de Dieu », séjour des élus, est décrite dans toute la magnificence éblouissante des pierreries et des métaux précieux qui en constituent la matière (ch. XXI et XXII). Sur ces données, constamment amplifiées et enrichies de nouveaux détails, l'imagination populaire, dirigée ou simplement interprétée par des moines inhabiles, travailla sans relâche. La vision de saint Paul, en particulier, paraît avoir été, dès le IVe siècle, le point de départ de récits édifiants dont nous connaissons de multiples rédactions.

La partie la plus faible en est toujours la description

1. Jean Monnier, *La descente aux Enfers*, Paris, 1905.

2. On remarquera que cette expression pour désigner la damnation, la « seconde mort », est employée par Dante, 1, I, 117.

du séjour où les âmes pures attendent la fin du monde pour s'élever aux plus hautes régions du ciel, tout près de Dieu : ce ne sont que variations fort ternes sur la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, miroitante de saphirs et de chrysoprases, avec quelques réminiscences des Champs-Élysées de Virgile : les élus, groupés dans des prés fleuris ou sous de frais ombrages, causent et chantent avec suavité ; tout cela est puéril et insignifiant. Seule la légende de la « Navigation de saint Brandan » ajoute à ce décor traditionnel une construction allégorique qui n'est pas sans intérêt : c'est un pont où sont figurés les mois, les signes du Zodiaque et diverses scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; la voûte en repose sur des cariatides représentant le pape et l'empereur, et au milieu du pont Dieu est assis sur son trône, dans l'attitude qu'il doit avoir au jour du jugement : au sud s'élève une haute colonne portant une roue immense, image des hiérarchies paradisiaques, tandis qu'au nord un simulacre analogue figure l'Enfer. Sous une forme encore très barbare, il y a là un curieux essai de représentation synthétique des destinées du monde, et comme le germe de quelques idées essentielles mises plus tard en œuvre par Dante.

Les peintures de l'Enfer sont en général plus abondantes et plus variées, sinon réellement plus riches. L'imagination humaine se complaît à inventer des tourments raffinés, mais elle n'y parvient qu'en combinant un nombre extrêmement réduit d'éléments : tantôt ce sont des monstres dévorants ou des diables tortionnaires, tantôt c'est le supplice du froid, tantôt celui du feu. Lorsque l'on fait appel à ce dernier, qui paraît le plus apprécié, on n'a le choix qu'entre la flamme toute simple, le bain dans un lac de soufre

ardent ou de poix bouillante, ou encore le gril de fer rougi sur lequel les âmes fondent comme de la graisse, coulent, puis se recomposent pour recommencer à fondre. Dante ne pourra échapper à cette limitation des tortures qu'en introduisant dans les châtiments de son Enfer un élément moral, qui, chez ses précurseurs, fait presque entièrement défaut : point de classification des crimes, les damnés semblant appelés à passer par toute la série des supplices ; d'ailleurs aucune distinction, quant à leur nature, entre les peines temporaires du Purgatoire et les peines éternelles de l'Enfer. Le plus souvent, les âmes doivent franchir un pont très long, très étroit, très malaisé, qui s'ouvre au-dessus d'abîmes effroyables, où des monstres hideux les guettent, prêts à les dévorer : pour le franchir victorieusement, il faut être destiné à la béatitude immédiate ; tous les autres tombent, et le triage s'opère ainsi automatiquement.

Ces diverses scènes se déroulent dans des espaces indéterminés que l'on est tenté d'assimiler au vestibule infernal de Virgile. Le puits de Lucifer — l'« abîme, » de l'Apocalypse, le « Tartare » du poète latin — constitue une région mieux caractérisée. C'est le séjour des plus grands criminels : Lucifer, l'ange rebelle, est le plus fameux de ces damnés ; il devient fatalement le tortionnaire des autres. L'imagination du moine irlandais à qui nous devons la Vision de Tugdal (ou Tundal) a décrit ce prince du mal avec un mélange de détails horribles et grotesques qui atteint une certaine grandeur. Le plus beau des anges est devenu un monstre informe, démesuré, noir comme un corbeau, avec un grand bec, une longue queue et mille mains armées de griffes de fer : enchaîné sur une grille rougie par le feu, il attrape de ses mille mains les damnés

tombés dans l'abîme, les broie, les réduit en miettes, puis de son souffle puissant il les projette à des hauteurs vertigineuses ; à ce moment, on peut voir sortir du gouffre un panache d'étincelles innombrables : ce sont les âmes des damnés, pulvérisées et embrasées par le souffle ardent du monstre. Après cet effort, Lucifer aspire longuement, et tout rentre dans son corps, pour en ressortir à l'expiration suivante, et ainsi de suite, éternellement.

Malgré des différences essentielles, certains caractères particuliers de ces visions présentent de curieuses analogies avec le poème de Dante ; ainsi le monstre préposé au châtiment des avares, dans le même récit, porte le nom d'Achéron — de l' « avare Achéron », — premier exemple d'une adaptation d'un personnage mythologique à certaines fonctions morales, plus ou moins en harmonie avec son rôle dans la Fable. On est frappé encore du caractère anticlérical de ces œuvres monastiques, dont les pieux auteurs, très occupés de prêcher un certain idéal de perfection chrétienne, — celui, entre autres, qui consiste à faire beaucoup d'aumônes aux ordres auxquels ils appartiennent, — n'hésitent pas à damner les membres du clergé séculier. Lorsque Dante mettra, pour d'autres motifs, des cardinaux et des papes en enfer, il ne fera donc que continuer une lointaine et pieuse tradition catholique. Les ressemblances de détail se font plus nombreuses et plus frappantes, quand on vient à considérer une vision rédigée au XIIe siècle sur le sol de l'Italie, — contrairement aux œuvres d'origine irlandaise qui viennent d'être citées, et auxquelles il faut ajouter le célèbre Purgatoire de saint Patrick, — la « Vision d'Albéric », composée en latin par un moine bénédictin du Mont-Cassin : on y relève des pages plus

humaines, plus pensées, plus agréables, avec des scènes épisodiques plus développées et presque dramatiques, comme la lutte du diable et de l'ange se disputant une âme, qui se retrouvera chez Dante (1, XXVII, 112-129) ; on y reconnaît un effort sensible pour établir une certaine harmonie entre les fautes et les supplices ; enfin la situation du Paradis terrestre, sur un haut plateau inaccessible, et celle du séjour réservé aux élus, dans les sphères célestes, achèvent de donner à la vision d'Albéric un air de parenté saisissant avec les imaginations de Dante.

Lorsque le texte en fut publié pour la première fois, en 1814, l'originalité de la Divine Comédie parut sérieusement mise en question : on ne se rendait pas compte alors qu'en tout cela frère Albéric lui-même avait sans doute assez peu créé, et que son principal mérite avait été de mettre plus d'ordre et de logique au milieu du fatras d'inventions fantastiques qui hantaient la pensée de ses pareils. Dante eut, à son tour, et à un degré infiniment supérieur, le même mérite. Connut-il seulement le texte de la vision bénédictine? Rien n'est plus douteux ; mais qu'importe? Il connut indubitablement tout ce fonds d'images, de fictions ou de croyances auquel avaient puisé, outre frère Albéric, es poètes lombards Bonvesin da Riva et Giacomino de Vérone, les artistes qui décoraient les églises et les cimetières, et jusqu'aux joyeux compagnons florentins qui, le 1er mai 1304, organisèrent sur l'Arno une représentation de ce qui se passe en enfer[1]. En vérité, cette matière, sur laquelle Dante se mit à travailler, était la chose du monde la plus commune, la plus usée, et c'était en même temps une assez pauvre

1. Giov. Villani, VIII, 70.

chose. Soutenir comme on l'a fait récemment, avec un talent d'ailleurs incontestable[1], que Dante n'a pas eu de précurseurs, est un paradoxe brillant, qui se réduit à une simple question de mot : que faut-il entendre par un précurseur? Est-ce celui qui, avant le poète de génie, a senti et en partie exprimé la poésie d'un sujet? En ce sens Gœthe, auteur de *Faust*, a eu pour précurseur Marlowe, et en ce sens Dante n'a pas eu de précurseur. Mais ce nom peut-il s'appliquer aux obscurs devanciers qui, en l'absence de tout mérite poétique, ont pourtant élaboré la plupart des éléments qui entreront dans la trame de l'œuvre définitive? En ce cas peu de génies ont eu plus de précurseurs que Dante.

Il n'est pas jusqu'à l'originalité, si généralement proclamée, de son Purgatoire, qui ne donne lieu à des observations toutes semblables. Sans doute, aucune des visions monastiques rappelées jusqu'ici ne contient la moindre construction analogue à la montagne de la purification que Dante a conçue; cependant l'attention de la critique a été tout récemment attirée sur les révélations divines dont une nonne allemande, Mathilde de Hackeborn, qui vivait dans le monastère saxon de Helfta vers la fin du XIIIe siècle, n'avait pas cru pouvoir frustrer ses contemporains[2]. On y lit par exemple qu'un jour Jésus invita Mathilde à passer avec lui quarante jours sur une montagne d'une hauteur merveilleuse, divisée en sept étages, sur chacun desquels jaillit une source où l'on puise l'amour d'une vertu particulière ; ces vertus sont, dans l'ordre d'ascension,

1. F. Torraca, *I Precursori di Dante*, dans le vol. *Le opere minori di D. Alighieri*, Florence, 1906.

2. Voir surtout l'article de M. Scherillo dans BSD, t. X (1903), p. 370-383, et le volume de F. D'Ovidio, *Il Purgatorio e il suo preludio* (Milan, 1906), p. 488-503.

l'humilité, la douceur, la charité, l'obéissance et la sainteté, la continence et la libéralité, la chasteté, la magnanimité. Mettons en regard de cette échelle celle de Dante : au premier cercle du Purgatoire, les orgueilleux s'exercent à l'humilité ; au second, les envieux pratiquent l'amour du prochain et le mutuel support ; au troisième, la patience et la bonté sont opposées à la colère; au quatrième, les négligents sont exhortés à l'activité et au zèle ; plus haut viennent les avares, les gourmands et les luxurieux, qui méditent successivement sur les vertus contraires, libéralité, frugalité chasteté. Le rapprochement est saisissant. En dehors d'une interversion entre la deuxième et la troisième terrasse, la seule différence essentielle tient à ce que Dante a naturellement séparé les avares des gourmands, sans donner de pendant à la magnanimité de Mathilde. Ailleurs, la même voyante est transportée dans un jardin de délices suspendu dans les airs, tout près du ciel ; et nous pensons aussitôt à la situation du Paradis terrestre chez Dante, au sommet de la sainte montagne, immédiatement au-dessous du ciel de la lune.

Ces analogies ne doivent pas être exagérées : chez Mathilde de Hackeborn, le délicieux jardin est entièrement distinct et indépendant de la montagne, et celle-ci n'est, à aucun degré, un purgatoire : pour la visionnaire saxonne, le séjour des peines temporaires reste situé sous la terre, comme l'enfer ; ces visions ont une valeur purement symbolique. D'ailleurs Dante a-t-il été en mesure de connaître les révélations de Mathilde de Hackeborn? La question se pose avant toute autre ; elle ne semble malheureusement pas près de recevoir une solution positive. Si, comme l'ont prétendu certains érudits, Mathilde est morte en 1310,

et si ses visions n'ont été publiées que deux ou trois ans après sa mort, la cause est entendue. D'autres critiques, il est vrai, soutiennent qu'elle est morte dix ans plus tôt ; admettons-le : il reste à savoir à quelle époque ces visions ont été rédigées, puis traduites en latin, et quand des copies en ont pénétré en Italie. Il est permis de rester sceptique. On a essayé de trouver dans une expression de Boccace[1] la preuve que certains cantiques de Mathilde étaient populaires en Toscane : mais Boccace écrivait cinquante ans plus tard, et sa locution peut désigner bien d'autres Mathildes, à commencer par Mathilde de Magdebourg (m. 1277), dont les œuvres mystiques ont été aussi rapprochées, sur quelques points, de la Divine Comédie[2].

De tout cela il ressort simplement que, dans les imaginations ascétiques du XIIIe siècle finissant, une construction allégorique semblable à celle que Dante a utilisée pour son Purgatoire n'était pas entièrement une nouveauté. C'est un élément de plus que le poète a emprunté aux aptitudes créatrices de l'imagination contemporaine, et qu'il a fondu, renouvelé, fécondé en le faisant passer par le prisme de son génie. En vérité, Dante ne doit rien à la pauvre voyante de Helfta ; elle-même sans doute ne faisait que s'approprier des symboles et des formes qu'elle n'inventait pas de toutes pièces.

IV

Ce qui appartient en propre au poète, c'est la pensée organisatrice, c'est ce don de vie, grâce auquel il a

1. *La lauda di donna Matelda* (Décam., VII, 1.).
2. F. D'Ovidio, *Il Purgatorio*, p. 503-514.

transformé cette matière inerte et confuse en la spiritualisant, en lui donnant une signification, une âme, une beauté jusqu'alors insoupçonnées.

Le plan du poème, merveilleusement clair dans sa complexité, et l'interprétation allégorique, en vertu de laquelle toutes les dispositions de l'ensemble, aussi bien que les moindres détails, acquièrent une portée inattendue, seront examinés dans les chapitres suivants. Il faut dès ici indiquer encore un caractère purement formel de la Divine Comédie : la symétrie, telle que peut la concevoir un géomètre, un esprit constamment en quête de formules arithmétiques, et qui n'abandonne rien au hasard dans l'agencement de toutes les parties de son œuvre. Ce souci tout nouveau de la composition, poussé jusqu'à la plus extrême minutie, mérite d'être considéré dans quelques-unes de ses manifestations extérieures, avant que l'on pénètre plus profondément dans la vie intime du poème.

Dante présente son récit sous forme de vision, sans d'ailleurs insister, ni au début ni à la fin, sur les circonstances dans lesquelles son imagination s'échappe au delà des limites de notre monde et y revient : les tableaux se déroulent *ex abrupto*, comme une aventure réelle, datée avec précision — semaine sainte et semaine de Pâques de l'année 1300, — et le récit prend presque aussitôt l'allure très nette d'un voyage, avec ses étapes, ses obstacles, ses incidents pittoresques. La vision ou le voyage se divise en trois parties, contenues dans trois « cantiche ». On a déjà vu (p. 100), quel rôle jouaient dans la *Vita Nuova* le nombre 3, le nombre 9 (produit de 3×3) et aussi le nombre 10 — nombre parfait. Chacune des trois régions décrites dans la Divine Comédie se décompose en neuf zones auxquelles s'en ajoute une dixième, prélimi-

naire dans l'Enfer et le Purgatoire, terminale dans le Paradis. Chaque « cantica » devrait se composer de 33 chants — ce qui ferait un total de 99 ; mais pour atteindre le chiffre 100 (10×10, perfection de la perfection), la première partie en a 34, soit un chant initial d'introduction générale ; d'où la formule : $1+33+33+33=100$. La strophe adoptée est celle de trois vers — *terza rima* — avec un agencement de rimes si industrieux et si précis que les métriciens modernes n'ont su y apporter aucun perfectionnement[1]. Enfin chacune des trois « cantiche » s'achève, non pas sur la même rime, mais sur le même mot, *stelle* — les étoiles.

Un examen plus attentif permet de découvrir d'autres combinaisons numériques. En voici un seul exemple. Le vers où Béatrice, apparue dans le Paradis terrestre, se fait connaître de Dante : « Regarde-moi bien ; c'est moi, oui, je suis Béatrice », vers qui paraît renfermer le motif générateur de toute la vision, et qui en constitue le centre idéal ainsi qu'on l'a vu (p. 198 et suiv.), est le soixante-treizième du chant XXX du Purgatoire : ce chant ayant 145 vers, le vers 73 en occupe tout juste le milieu ($72+1+72=145$), place éminemment honorable ; et le chiffre 30 est à son tour un des plus nobles que l'on puisse imaginer, étant le produit de 10×3[2]. Mais il y a plus : ce chant XXX du Purgatoire, s'il n'occupe pas le centre arithmétique du poème, comme l'épisode de la folie de Roland dans l'*Orlando furioso*, se place du moins à un endroit qui

1. Le schéma en est : aba, bcb, cdc, ded, etc... xyx, yzy, z.

2. On se rappellera (voir p. 111) que dans certaine poésie sur les soixante plus belles dames de Florence, Dante avait placé au centre, sous le nº 30, celle à laquelle il voulait faire honneur.

s'exprime par une formule numérique curieuse : il est précédé de 63 chants (34 de l'Enfer et 29 du Purgatoire) et suivi de 36 (3 du Purgatoire et 33 du Paradis); or 63 et 36 ont pour caractère commun d'être composés chacun de chiffres qui, additionnés, ont pour total 9. Est-ce un pur hasard ? On hésite à l'affirmer quand on voit avec quel soin, un peu puéril à nos yeux, Dante a cultivé ces coïncidences ; un brin de cabale n'était pas pour lui déplaire.

Un poème dans la composition duquel entrent des éléments aussi disparates que ceux qui viennent d'être sommairement indiqués résiste à toute définition simple : il échappe aux classifications habituelles. Est-ce une épopée? Certainement non; autant vaudrait dire qu'il relève du théâtre parce qu'il s'intitule « Comédie[1] » et renferme quelques épisodes vraiment dramatiques. L'inspiration personnelle, c'est-à-dire lyrique, y domine en souveraine ; et cependant ce poème n'est ni une ode ni une série d'odes. L'intention didactique, capitale assurément aux yeux de Dante, ne rend pourtant pas compte des beautés les plus sublimes de son œuvre. Il résulte de là que certains critiques, embarrassés pour caractériser d'un mot le genre auquel appartient la Divine Comédie, l'ont qualifié, un peu naïvement, de « genre dantesque ». Ce truisme a du moins l'avantage de bien faire ressortir l'absolue originalité d'une œuvre réellement unique.

Entre les définitions qui en ont été proposées, il faut retenir celle-ci : « La Divine Comédie est une grande prophétie en forme de vision, en prenant le mot prophétie dans l'acception d'avertissement, qui est son sens primitif[2] ». Allons plus loin, et prenons ce

1. Voir page 172.
2. V. Cian, *Sulle orme del Veltro*, Messine, 1897, p. 14-15.

mot dans sa signification même la plus précise et la plus habituelle : ayant composé entre 1307 et 1321 une œuvre dont la date supposée est 1300, Dante y a prédit nombre d'événements après leur réalisation; plus rarement, et en termes plus sibyllins, il s'est aussi risqué à annoncer certains faits qu'il croyait à la veille de se produire, ou encore dont il attendait avec confiance la manifestation dans un avenir plus ou moins vague. Dans l'un comme dans l'autre cas, ces prédictions, accompagnées d'éloquentes exhortations, sont formulées sur un ton de foi ardente et avec une solennité volontiers apocalyptique, qui conviennent excellemment au genre prophétique. Peut-être est-ce là, en dernière analyse, ce qui donne un caractère si particulier aux effusions lyriques du poète, à ses pressantes admonestations morales ou politiques et à son interprétation passionnée des scènes de la vie terrestre.

CHAPITRE II

LE PLAN DE LA DIVINE COMÉDIE.

I

Les enseignements, les allégories, les prophéties, qui sont la raison d'être et le but suprême de la grande œuvre entreprise par Dante, se greffent sur une action d'un caractère nettement personnel : une exploration des pays d'outre-tombe, l'explorateur n'étant autre que le poète.

Cette action se déroule dans un cadre bien défini, merveilleusement concret, au point que l'on peut tracer avec une précision surprenante la topographie des lieux que Dante visite, et dont il a esquissé les divers aspects, les « paysages » peut-on dire, avec une lucidité qui donne l'illusion de la réalité.

Cette netteté dans la détermination de la scène où les personnages évoluent est d'une grande importance, tant comme caractéristique de l'imagination créatrice de Dante qu'au point de vue de l'attrait poétique qu'elle ajoute à son récit. Mais elle a encore un autre avantage : toutes les parties du décor de ce voyage surnaturel s'adaptent exactement aux intentions symboliques contenues dans l'œuvre ; la pensée du poète

y est constamment traduite par des formes plastiques ; le plan de la Divine Comédie se trouve donc en quelque sorte exprimé par la disposition matérielle des lieux à travers lesquels nous entraîne la baguette magique de Dante. Étudier son itinéraire et la topographie des régions qu'il visite n'est pas utile seulement pour suivre ses diverses étapes, mais encore pour apercevoir distinctement la grandiose allégorie qui anime la Divine Comédie entière.

D'autre part, tout se tient dans cette composition prodigieuse ; on n'y relève pas un détail, si mince soit-il, qui ne se rattache au dessein d'ensemble, et qui ne perde quelque chose de sa signification si l'on cesse de le considérer en fonction de tout le reste. Aussi convient-il d'envisager d'abord le plan général du poème et d'en situer, les unes par rapport aux autres, les trois grandes régions, avant d'entrer dans le détail de chacune d'elles.

Le lieu de la scène est l'univers — ni plus ni moins, — depuis les profondeurs les plus insondables de l'abîme, jusqu'aux espaces infinis, qui s'étendent immobiles au delà des plus lointaines sphères célestes. Et l'imagination du poète s'élance, joyeuse et assurée, à travers ces mystères et ces splendeurs, sans un éblouissement, sans un vertige ; on sent qu'elle est dans son domaine. Elle y accoutume nos regards et nous apprend à nous y orienter ; elle nous en décrit les aspects variés, en dénombre les parties et les situe dans l'espace, rendant facile à concevoir, et comme naturel le passage, inconcevable en soi, d'une région à l'autre. Qu'on ne dise pas, car ce serait injuste, que Dante, à force de nous familiariser avec l'infini et de nous faire distinctement percevoir l'incompréhensible, rapetisse le monde et l'étrique au point de le réduire aux proportions mes-

quines d'un jouet, bon tout juste à démontrer la puérilité des notions cosmographiques alors en cours. Cette impression, nécessairement produite par les dessins, les figures et autres essais d'interprétation plastique du poème, ne se dégage pas du texte même de la Divine Comédie. La pensée mystique de Dante a toujours soin, au contraire, de laisser subsister, au milieu de détails d'une stupéfiante précision, une part assez large d'indétermination, pour nous faire vivement sentir ce qu'il y a de mystérieux dans l'agencement de cet organisme divin, en apparence si clair. Et puis beaucoup de ces formes, que le crayon d'un commentateur bien intentionné traduit d'un trait lourd et sec, devraient être en réalité à peine perceptibles : dans l'Enfer, tous les contours sont estompés dans une atmosphère « éternellement sombre » (1, III, 29), et ce sont de simples profils qui apparaissent, se détachant sur un rougeoiement de feu ; dans le Ciel, au milieu d'une profusion de lumière, de vibrations et de mouvements, les regards du poète ne distinguent pas toujours nettement les savantes corrélations entrevues par son esprit. Aussi importe-t-il de bien observer la limite qui sépare les conceptions intellectuelles de Dante et ses réalisations artistiques ; c'est des premières seules qu'il faut parler d'abord, et les explications qui précèdent ont pour but de ramener à leur valeur réelle, qui est secondaire, tous les détails précis que l'on ne peut cependant se dispenser d'exposer.

Suivant la tradition antique, Dante considère la Terre comme le centre du monde, point fixe autour duquel les divers cieux accomplissent leur révolution ; le globe terrestre est divisé en deux hémisphères, celui des continents habités (boréal) et celui des océans inaccessibles (austral) : Jérusalem est située au som-

met et au centre de l'hémisphère boréal (*Ezéchiel*, V, 5), à égale distance de l'embouchure du Gange — limite extrême des continents à l'orient — et de Cadix — limite occidentale, à mi-route de laquelle se trouve l'Italie.

Sous l'hémisphère boréal, la Terre est évidée, laissant une vaste cavité circulaire, dont les parois rocheuses affectent la forme d'un entonnoir, la pointe de celui-ci coïncidant avec le centre de la terre : c'est l'Enfer; et l'ange rebelle, devenu l' « Empereur du royaume de la douleur » (1, XXXIV, 28), Lucifer, a son séjour en ce point; son corps monstrueux est pris entre les blocs de rochers et de glace : seuls ses membres supérieurs émergent du dernier cercle. (fig. 1).

Par une sorte de compensation, la Terre porte au sommet de l'hémisphère austral, exactement aux antipodes de Jérusalem, une forte protubérance, constituant une très haute montagne qui se dresse, isolée, au milieu de l'océan : c'est le Purgatoire. Les commentateurs admettent généralement que son volume correspond au vide laissé par l'Enfer au cœur de la Terre ; cette hypothèse ne repose sur aucun texte formel de Dante, qui se borne à expliquer comment la montagne a surgi des eaux.

Mais avant d'en arriver à ces détails, on doit se figurer la Terre comme retournée dans l'équilibre normal du monde, l'hémisphère boréal en dessous, et l'hémisphère austral en dessus, dominé par la « sainte montagne ». Autour de ce noyau central, les diverses régions du ciel, immenses globes impalpables, que l'on distingue seulement aux mouvements propres dont ils sont animés, s'emboîtent exactement les uns dans les autres jusqu'à l'Empyrée, l'espace infini, immobile, qui enveloppe tout l'univers (*Cnv.*, II, 4). L'Empyrée est,

par définition, le séjour de Dieu ; mais, malgré son omniprésence, la personnalité divine y apparaît à Dante à une

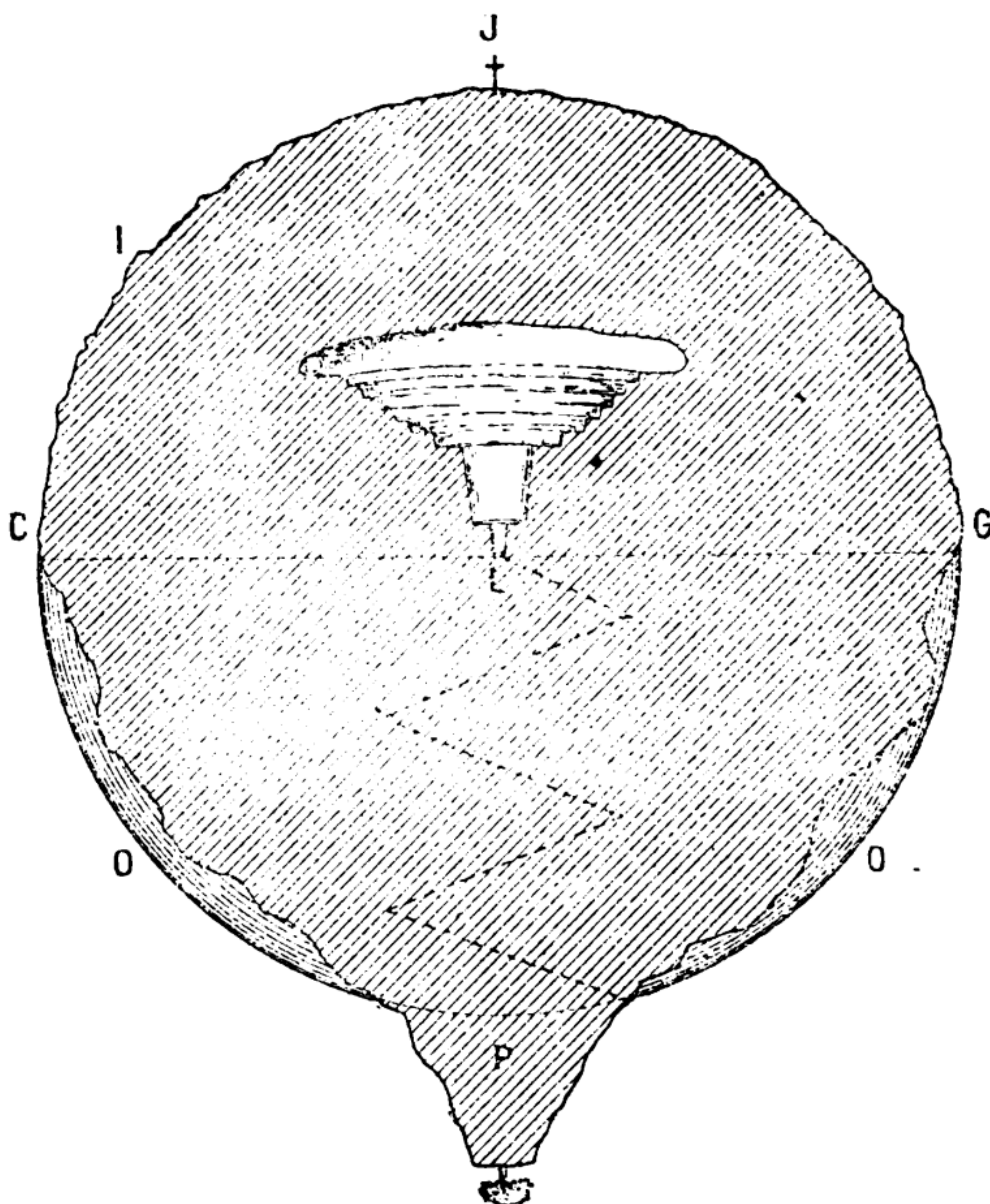


Fig. 1.

Coupe de la Terre suivant un plan passant :

Par son centre (L, place de Lucifer), par Cadix (C), Jérusalem (J), l'embouchure du Gange (G), et traversant l'Italie (I). CIJG : hémisphère des continents habités ; COPOG : hémisphère des mers, avec la montagne du Purgatoire (P), aux antipodes de Jérusalem.

place déterminée, point lumineux, qui sera la suprême vision du poète, et dont la splendeur éclipse tous les autres éblouissements du Paradis : Dieu y est entouré par le tournoiement éternel des neuf hiérarchies angé-

liques, et son regard béatifiant plane sur l'immense amphithéâtre aux milliers de gradins, la « Rose Céleste », où sont groupés les élus (fig. 2). Ces grandioses apparitions se présentent au milieu d'un ruissellement de lumière, dans la prolongation de l'axe passant par le centre de la Terre et le sommet du Purgatoire.

C'est de ces hauteurs glorieuses que Dieu, au commencement, précipita l'ange rebelle, et l'enfonça au cœur de la matière et des ténébres. Alors la Terre, qui avait été préparée pour recevoir les hommes sur sa face tournée vers Dieu, subit une transformation profonde, que Dante a esquissée en termes concis et vigoureux (1, XXXIV, 121-126) : à l'approche du rebelle qui tombait de l'Empyrée, la matière inerte eut comme un frisson d'horreur : la Terre s'affaissa sur toute l'étendue de l'hémisphère austral, et se couvrit d'une immense nappe d'eau, comme d'un voile ; en compensation, les continents apparurent sur l'hémisphère opposé. L'ange rebelle, devenu le plus hideux des diables, pénétra jusqu'au centre du globe, et s'y planta, comme un pieu, la tête en bas ; mais la matière continuait à le fuir : elle se retirait par la faille qu'il avait ouverte, provoquant la naissance, au milieu des mers, d'une haute montagne, et laissant subsister un étroit couloir entre le centre de la terre et l'île surgie des flots[1]. Puis, au sommet du mont, Dieu établissait le Paradis

1. On a quelque peine à se défendre d'admettre que les matières rejetées au sommet de l'hémisphère austral doivent correspondre à celles qui, primitivement, remplissaient la cavité infernale : ce n'est pourtant pas ce que dit de façon positive le texte (1, XXXIV, 124-126) où il n'est question que du couloir : mais Dieu, dans sa prescience, avait-il préparé d'avance l'Enfer pour y reléguer Lucifer et tous les rebelles? C'est ce que soutient M. F. Flamini, *I significati reconditi della Commedia di Dante*, t. I. (1903), p. 96-100.

terrestre, pour y placer sa créature préférée, l'homme, le plus loin possible du rebelle, dans le voisinage immédiat des sphères célestes.

La pensée qui a conçu, avec cette ampleur, la scène du grand drame divin et humain, était merveilleusement douée pour donner une forme plastique à des idées sur lesquelles, jusqu'alors, s'étaient surtout exercés les théologiens. L'opposition entre les splendeurs fulgurantes, d'où rayonne à l'infini le principe de toute vie et de toute bonté, et l'étroite prison de l'abîme, la nuit glaciale où l'esprit du mal, le génie de mort, s'est créé un ténébreux domaine, n'est que l'aspect le plus frappant du tableau ; on en peut découvrir bien d'autres, tout aussi éloquents, pour peu que l'on y applique son attention. La disposition adoptée par Dante fait notamment ressortir d'une façon saisissante comment la Terre habitée est devenue le séjour du péché, malgré l'amour de Dieu pour l'homme; car c'est l'homme qui a repoussé la félicité du Paradis terrestre, et le voilà rejeté aux antipodes, le plus loin possible du regard de son créateur. Vainement, pour expier la désobéissance d'Adam, la croix a été dressée au milieu de l'hémisphère que les hommes déshonorent par leurs crimes : il semble qu'ils ne puissent s'affranchir de l'inspiration néfaste du principe mauvais, qui mine le sol sous leurs pas, comme un ver caché au cœur du fruit (1, XXXIV, 108). Pour arracher l'humanité à cette emprise du malin, il faudrait jeter l'alarme dans les cœurs et provoquer des énergies exceptionnelles : Dante a voulu pousser ce cri d'alarme ; il a essayé d'éveiller ces énergies.

Au point de vue de la répartition des âmes et de leur séjour après la mort, il n'y avait aucune originalité

à placer les damnés dans les entrailles de la terre

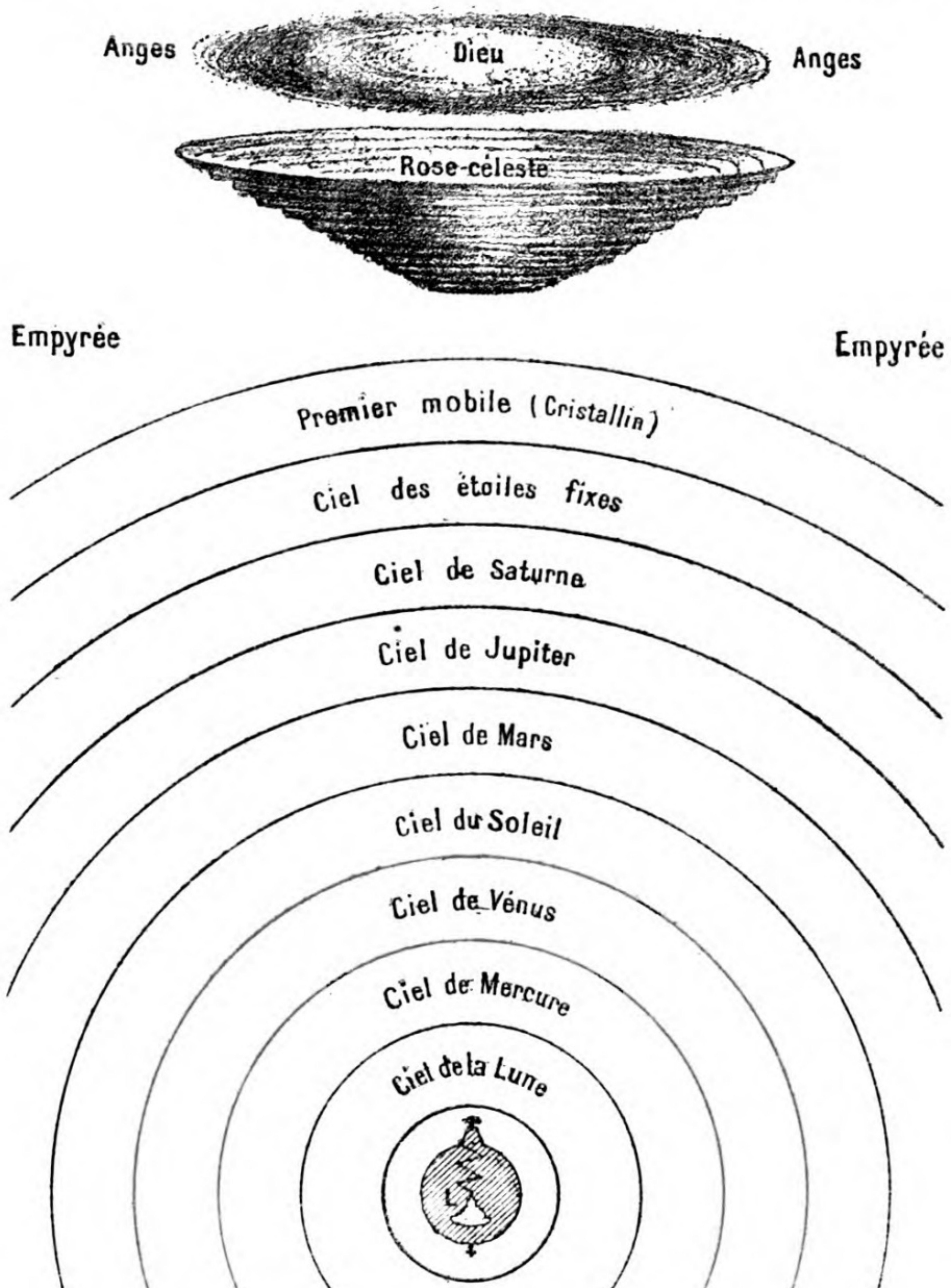


FIG. 2.
Les sphères célestes, la Terre, l'Empyrée.

c'est dans l'aménagement de son Enfer qu'apparaîtra l'effort créateur du poète. Son Paradis révélera aussi

une grande ingéniosité, au moins pour tirer parti des neuf sphères célestes, tout en respectant le groupement nécessaire de tous les élus sous le regard de Dieu dans l'Empyrée. Mais l'invention géniale a été la conception matérielle du Purgatoire. Non seulement, dans les visions antérieures, les peines temporaires ne se distinguaient des peines éternelles ni par le lieu où elles étaient infligées ni par leur nature, mais par là même il devenait à peu près impossible de leur reconnaître une signification morale, et de discerner comment elles agissent sur les âmes et les purifient. Dante a donné au Purgatoire une atmosphère appropriée, et il a assigné au mouvement ascensionnel des élus une direction déterminée, dont le sens symbolique est d'une parfaite clarté.

Entre les ténèbres de la damnation et l'océan lumineux de la béatitude, les âmes pénitentes habitent un séjour intermédiaire, qui rappelle beaucoup la condition terrestre, avec l'alternance des jours et des nuits, et aussi avec le cortège de souffrances et de remords qui sont l'apanage de l'humanité ; mais c'est déjà une humanité rachetée, et la condition terrestre de ces ombres est allégée par deux bienfaits inconnus des vivants : d'une part elles ne peuvent plus pécher, elles sont affranchies de la tyrannie de Satan, dont elles se détournent autant par leur position matérielle que par l'élan de leur cœur, et elles n'aspirent qu'aux splendeurs de l'Empyrée ; de l'autre les purifications, douloureuses, souvent cruelles, auxquelles ces âmes sont soumises, leur permettent de reconquérir, degré par degré, l'état d'innocence parfaite, où Dieu avait placé les premiers hommes, et qui est ici représenté si heureusement par le Paradis terrestre. Ainsi les flancs de la sainte montagne sont devenus comme l'échelle

qui relie la terre au ciel ; par elle, l'humanité souffrante et rachetée peut regagner tout ce qu'elle a perdu, et se retrouve « pure et prête à s'élancer à travers les espaces étoilés » (2, XXXIII, 145).

II

Pour se rendre compte de la structure de l'Enfer de Dante, le plus simple est de suivre le poète pas à pas dans son voyage, quitte à remettre à plus tard l'étude particulière des allégories, qu'il a répandues à pleines mains dans son œuvre, et l'analyse poétique des épisodes les plus caractéristiques.

Où se trouve, sur la terre, l'accès de l'Enfer? Dante n'en dit rien : les premiers vers nous montrent le poète égaré dans une forêt sinistre, sans qu'il puisse dire comment il y a été conduit. Le décor de ce premier tableau — une vallée, ou plutôt un abîme où ne pénètre aucun rayon de soleil, et une haute colline doucement éclairée à son sommet par l'aurore, mais dont l'ascension est défendue au poète par trois bêtes féroces — a un caractère évidemment allégorique. Dante repoussé par les animaux symboliques, en particulier par la louve, recule ; il se voit replongé avec horreur dans ce gouffre ténébreux auquel il s'était flatté d'échapper par ses seules forces. C'est à ce moment qu'il distingue tout à coup près de lui une ombre, Virgile, qui lui servira de guide et le tirera de ce mauvais pas, mais par une route infiniment plus longue. Alors tous deux, par une descente rapide, parviennent sans obstacle à la porte de l'Enfer, grande ouverte, et surmontée d'une inscription célèbre (c. III, 1-9).

Si les voies d'accès à l'Enfer sont laissées dans un vague poétique, Dante a précisé avec une rigueur extrême l'horaire de son voyage. Il passe une journée entière, du lever au coucher du soleil, dans les angoisses que décrit le premier chant (I, 16-17 ; II, 1) ; on est au printemps (I, 38-40), et plus loin nous apprendrons, avec plus de précision encore (mais alors une troisième journée aura commencé), que la veille était le 1266[e] anniversaire de la mort du Christ (XXI, 112-114) : l'action a donc commencé un vendredi saint ; or, suivant la croyance générale, partagée par Dante (*Cnv.* IV, 23), le Christ était mort en l'an 34 de notre ère ; on était donc dans la semaine sainte de l'an 1300.

Cette précision est grande ; on pouvait cependant la souhaiter plus rigoureuse encore ; car à quelle date Dante plaçait-il l'anniversaire de la Passion? Au 25 mars, date tenue alors pour historique de la mort du Christ, ou bien à la commémoration du 8 avril, Pâques tombant, en 1300, le 10 de ce mois? Les commentateurs sont partagés, et il est difficile de prendre parti en ce grave conflit[1]. Mais voici un doute plus sérieux : l'année 1300, qui paraît confirmée par tant de calculs concordants[2], a trouvé les astronomes

1. Sauf argument décisif en sens contraire, il me paraît plus raisonnable de s'en tenir à l'anniversaire du 25 mars, en considération de l'usage constant des Florentins qui comptaient les années *ab incarnatione*, c'est-à-dire en les faisant commencer le 25 mars; cette date avait ainsi pour eux une solennité et une signification toutes particulières; elle est aussi plus voisine du début du printemps ; voir, en outre, l'argument tiré de la proclamation du jubilé de 1300 (note suiv.).

2. Je me borne à citer les trois ou quatre données les plus connues : le premier vers de l'Enfer dit que l'aventure arriva au poète « à mi-chemin de la vie » ; or pour lui le point culminant de la vie est 35 ans (*Cnv.* IV, 23); si, comme nous l'avons

sceptiques : pour eux, les indications très précises fournies par Dante sur certaines positions des astres, plaident en faveur de 1301. Il faut bien reconnaître que le poète s'est contredit sur quelques points, même étrangers à l'astronomie[1], et a été finalement trahi par l'exactitude excessive dont il s'est en général piqué. Ne va-t-on pas jusqu'à écrire que, dans ses calculs, il ne peut s'être trompé d'une heure, ni même d'une demi-heure[2]? A raisonner de la sorte, avec l'idée préconçue de l'infaillibilité astronomique de Dante, on en vient à oublier que c'est à un poète, non à un mathématicien, que nous avons affaire : les aspects du ciel qu'il décrit dans son œuvre ne sont

admis, Dante est né en 1265, probablement en mai, il allait avoir 35 ans révolus en mai 1300. — Béatrice est morte en 1290; dans le Paradis terrestre, Dante dira qu'il y a dix ans qu'il a cessé de la voir (2, XXXII, 2). — Le musicien Casella fait allusion, dans les premiers chants du Purgatoire, à un grand pardon promulgué trois mois plus tôt dans toute la chrétienté: il s'agit du jubilé de l'année 1300, proclamé par Boniface VIII le 25 décembre 1299, trois mois avant les derniers jours de mars. — L'année en cours est désignée (3, IX, 40) par les mots *questo centesim'anno*, expression qui désigne bien une année caractérisée par un chiffre de centaine, non de dizaine ni d'unité. A tout cela s'ajoutent le calcul très précis des diables (1, XXI) sur l'anniversaire de la mort du Christ, et le fait que Guido Cavalcanti (m. 29 août 1300) est donné comme encore vivant (1, X, 110-111).

1. L'ami que Dante rencontre sur la sixième terrasse du Purgatoire, Forese Donati, est mort le 27 juillet 1296; le poète pouvait difficilement l'ignorer; pourquoi donc lui dit-il que depuis cette date moins de cinq ans se sont écoulés? En mars-avril 1300, c'est moins de quatre ans qu'il aurait fallu dire, exactement trois ans et huit mois (2, XXIII, 76-78).

2. Voir BSD, t. VIII, p. 215; t. X, p. 303; t. XIII, p. 161-162. etc. — Les données astronomiques qui s'appliquent à 1301, non à 1300, sont la pleine lune (1, XX, 127; voir aussi 2, XXIII, 119-120), et la position de Vénus (I, v. 19).

pas ceux qu'il pouvait contempler au fur et à mesure de la composition de son poème — s'il en avait été ainsi, une erreur de sa part eût été tout à fait inexplicable en effet —; mais la date de 1300, ou 1301, pour l'action de la Divine Comédie, est une pure fiction : en réalité l'Enfer et le Purgatoire, suivant les conclusions précédemment adoptées, n'ont été rédigés qu'entre 1307 et 1313 ; à cette distance, quelques menues contradictions ne sont pas condamnables. Si surprenantes qu'elles puissent paraître, elles ne sauraient cependant empêcher que le plus grand nombre des indices, et les plus faciles à interpréter, ne nous portent à reconnaître chez Dante l'intention de désigner l'année 1300 pour la date de son pèlerinage mystique.

Revenons au voyage à peine commencé. Après avoir franchi la porte redoutable, réservée dès la création du monde au passage des damnés (1, III, 7-8), le poète et son guide s'avancent au milieu d'une région obscure où retentissent des plaintes et des cris de colère (III, 22-29) : c'est le séjour des âmes qui n'ont pratiqué ni le bien ni le mal, des lâches et des égoïstes dépourvus de caractère, disciples de ces anges qui ne surent que rester neutres dans la grande rébellion de Lucifer : le ciel les rejette, car sa clarté en serait ternie ; l'enfer les repousse, car ils n'ont pas même eu cette *virtù* qui fait les beaux criminels ; et Virgile conclut ses explications par un mot de dédain : « Le monde ne conserve pas leur souvenir... ; ne parlons même pas d'eux, mais regarde et passe » (III, 49-51). Dante en effet n'en nomme pas un, mais il regarde, aperçoit une grande foule qui court à la suite d'une sorte d'étendard, et parmi ces âmes il en reconnaît une qui, malgré les dénégations de certains critiques, ne peut être que celle du pape Célestin V (v. 59-60).

Quelques pas plus loin, Dante est fort surpris de voir une multitude d'ombres qui se pressent au bord d'un fleuve : il apprend que là se réunissent, du monde entier, les âmes destinées à la damnation, pour franchir l'Achéron sur la barque que conduit un démon répondant au nom classique de Caron. Ainsi Dante et Virgile ne sont pas encore entrés dans l'Enfer proprement dit : cette lande ténébreuse, où les indécis et les lâches sont tenus comme en marge de la justice divine, est une sorte de vestibule : il faut l'imaginer comme enveloppant tout le cours circulaire de l'Achéron, qui constitue la limite réelle de l'Enfer proprement dit[1]. Caron, essaie de s'opposer au passage d'un vivant ; mais Virgile fait tomber sa rage impuissante en révélant que ce vivant vient ici sur la volonté expresse de Dieu. Cependant nous ne voyons pas que Dante monte, comme Énée, dans la barque du nocher infernal : il est encore sur la rive quand un tremblement de terre se produit, accompagné d'un éclair, et le poète tombe évanoui (III, 130-136). Lorsqu'un coup de tonnerre le réveille peu après (IV, 1 et suiv.), l'Achéron est franchi. Il est bien inutile de rechercher comment le passage s'est fait, et la curiosité des commentateurs, à ce propos, est au moins plaisante ! Dante seul aurait eu qualité pour nous renseigner, et tout au plus pourrait-on se demander pourquoi il ne l'a pas fait. Il suffirait de dire qu'il

1. On ne peut s'empêcher de penser que les âmes de ce vestibule sont déjà soumises à un supplice dont la cruauté ne déparerait pas les cercles les plus bas : de grosses mouches et des guêpes les mordent ; leur corps ruisselle d'un sang qui, mêlé à leurs larmes, forme sur le sol une boue où s'engraissent des vers hideux (III, 64-69) ; il y a là, par rapport à ce qui suit, un léger manque de proportion, imputable sans doute à ce que ceci fut un des premiers morceaux composés par le poète.

ne l'a pas voulu ; mais comme nous voyons, dans la suite de l'Enfer, et dans les deux autres « cantiche », qu'il a toujours expliqué avec un soin extrême le mécanisme de ses descentes et de ses ascensions les plus fantastiques, on est en droit de penser qu'au début de son œuvre, sa méthode n'était pas encore bien arrêtée.

Ce fait n'est pas isolé, car la descente au premier cercle, puis au second, n'est aucunement décrite (IV, 23-24 et V, 1-2) ; après un évanouissement, le poète se trouve dans le troisième cercle (VI, 1-6), sans expliquer comment. Pour passer dans le quatrième cercle, Dante parle de l'endroit où l'on descend » (VI, 114) ; y a-t-il donc, comme dans le Purgatoire, une série d'escaliers entre les divers étages? Mais cette allusion est unique dans l'Enfer[1] et la plupart des autres passages de cercle en cercle démentent ce renseignement ; au chant VII (v. 100 et suiv.) apparaît une description un peu plus précise du chemin suivi par les deux poètes ; mais c'est dans la suite seulement que le récit atteint tout son relief et son réalisme topographique ; aussi est-il permis de voir dans ces incertitudes quelques traces des tâtonnements de Dante au début de son travail ; l'imagination la plus puissante ne trouve pas d'emblée toutes les ressources dont elle a besoin pour réaliser une œuvre aussi complexe[2].

1. Faut-il rapprocher de cette expression la « ruina » du ch. V (v. 34) ? Mais c'est encore un passage obscur, d'où l'on ne peut attendre un grand secours.

2. On pourrait confirmer cette idée par bien des observations, celle-ci par exemple : dans les premiers chants, la description des cercles infernaux n'atteint pas l'ampleur qu'elle acquerra par la suite ; ainsi le vestibule et les quatre premiers cercles sont parcourus à raison d'un chant pour chacun à peine (ch. III-

Voici les voyageurs « dans le premier cercle qui entoure le vide entier de l'abîme » (IV, 24), et tout de suite Dante est épouvanté par le tonnerre, fait de cris innombrables, qui monte du gouffre dans lequel son regard ne peut rien distinguer. Ce premier cercle est le Limbe, le séjour des âmes pures qui n'ont pas eu la foi en Jésus-Christ, soit qu'elles fussent nées trop tôt, soit qu'elles n'aient pas connu sa loi : c'est là que sont réunis les enfants morts sans baptême, et à part, dans un « noble château », les héros et les sages de l'antiquité, avec quelques hommes illustres étrangers au christianisme, comme Saladin, Avicenne et Averroès. Ils ne sont affligés que d'un tourment moral : jamais ils ne verront Dieu ; aussi se plaignent-ils, mais sans cris : ils sont graves et beaux, s'entretiennent avec douceur, et le séjour qui leur est réservé n'est pas sans quelque ressemblance avec les Champs-Élysées de l'Énéide ; là, Virgile retrouve ses compagnons habituels, Homère, Horace, Ovide, Lucain, au milieu desquels Dante prend place un instant.

A l'entrée du second cercle « qui embrasse un moins large espace » (V, 2) se tient Minos, le juge des Enfers, transformé en diable, dont la queue, par le nombre de ses enroulements, désigne la région à laquelle est destiné chacun des damnés qui comparaissent devant lui. Comme Caron, Minos veut arrêter Dante ; mais Virgile répète la phrase sacramentelle, et voici le poète

VII), mais le cinquième cercle commence au second tiers du ch. VII ; c'est là un tout autre plan que celui qui a été suivi plus loin. Or on connaît la légende des sept premiers chants composés par Dante avant son exil (voir p. 176) ; nous ne pouvons admettre que les allégories des chants I et II soient antérieures à la conception totale ; mais il se pourrait que les chants III-VII continssent les débris d'une première esquisse retouchée après 1306 ; voir p. 237-238 et 240-241, notes.

dans le cercle de la luxure, où la rafale éternelle roule les âmes et les heurte comme un tourbillon de feuilles mortes : c'est le cadre où se place l'épisode immortel de Françoise de Rimini, terminé par un second évanouissement de Dante. Il se réveille à l'étage inférieur, sous une pluie incessante mêlée de grêle et de neige : les gourmands sont vautrés par terre, aboyant comme des chiens, sous la surveillance de Cerbère, dont Virgile détourne la rage. Un rapide entretien avec le Florentin Ciacco donne à ce chant de la gourmandise (VI) un intérêt politique — et poétique — tout particulier. Le cercle de la passion des richesses est moins attachant : le démon qui le garde, « Pluto » — c'est-à-dire Pluton et non Plutus, mais Dante a pu savoir, plus ou moins confusément, que la racine de ce mot avait du rapport avec l'idée de richesse — esquisse encore une résistance inutile. Les avares et les prodigues, divisés en groupes qui s'affrontent, roulent devant eux d'immenses poids, se heurtent et s'injurient, puis repartent en sens opposé, jusqu'à ce qu'ils se rencontrent à nouveau[1]. Ici, aucun entretien avec aucun damné, mais en échange une curieuse digression philosophique sur la Fortune.

Pour descendre au cercle suivant, celui de la colère, les deux voyageurs suivent le ravin creusé dans la roche par un torrent, dont les eaux noirâtres vont former plus bas un marécage profond, le Styx (VII,

1. Dante indique nettement (VII, 31-35 et 55) qu'il n'y a que deux groupes opposés, qui se heurtent successivement aux deux extrémités du cercle, c'est-à-dire qu'ils parcourent chaque fois la moitié de la circonférence ; c'est un détail qui nous suggère la vision d'un cercle beaucoup trop petit, non seulement par rapport au nombre d'hommes qui se damnent pour l'argent, mais surtout quand on songe à tout ce que doivent renfermer les cercles inférieurs et plus étroits.

100-108). Les âmes qui ont été, sur terre, en proie à la colère sont plongées dans cette boue, et Dante assiste à une scène d'une violence inouïe, provoquée par le Florentin Filippo Argenti, qu'il a reconnu (ch. VIII).

C'est à partir de ce cinquième cercle de l'Enfer que les « incidents » du voyage deviennent plus précis, plus pittoresques, plus fantastiques. Virgile et son compagnon longent d'abord le fleuve infernal, au pied des escarpements qui bordent d'un côté le Styx, tandis que de l'autre se dressent des remparts et des tours : des signaux mystérieux sont échangés d'une rive à l'autre, annonçant l'arrivée des deux voyageurs[1], et une barque vient les prendre : ils y entrent, malgré l'essai de résistance du nautonnier Phlégias, et parcourent un long arc de cercle sur les eaux du Styx, pour arriver jusqu'à la porte de la cité infernale, dont les murailles sont rougies par le feu éternel. Pour la première fois, l'opposition des démons au passage de Dante devient ici menaçante ; les efforts de Virgile demeurent infructueux : les portes sont fermées et des milliers de diables (VIII, 82), bientôt renforcés par l'apparition des Furies (IX, 37-54), jettent l'effroi dans le cœur de Dante. Il ne faut pas moins que l'intervention d'un messager céleste pour réduire à néant cette résistance infernale : la porte s'ouvre, et les deux pèlerins se trouvent de plain-pied dans une sorte de cimetière, dont les tombes, rougies elles aussi par le feu, sont toutes découvertes, laissant passer des plaintes et

1. Ici les expressions du poète (VIII, 4-6) suggèrent l'idée d'une très grande distance, ce qui oblige à donner à la circonférence de ce cinquième cercle une très vaste étendue (voir note précédente). La largeur d'une des trois subdivisions du septième cercle (XV, 13-15) ne paraît pas non plus en rapport avec les cinq cercles supérieurs.

des cris de douleur (IX, 112-123) : c'est le sixième cercle, le séjour des hérétiques; mais le poète n'y mentionne que les athées, les « épicuriens » comme on disait de son temps, parmi lesquels se dressent pour lui parler le héros gibelin de Florence, Farinata degli Uberti, et Cavalcante Cavalcanti, le père du poète Guido, ami de Dante.

En arrivant à l'extrémité de cette sixième zone, au bord du gouffre, les deux voyageurs sont arrêtés par l'odeur affreuse qui monte de l'abîme : ils s'abritent derrière le couvercle dressé d'un grand tombeau, et devisent en attendant que leur odorat soit en mesure d'affronter les épreuves qui l'attendent. Virgile profite de ce répit pour donner à son disciple quelques indications touchant la classification des péchés et des supplices dans l'Enfer. Ces explications sont d'une importance capitale (ch. XI); il faut les écouter et les retenir, avant de poursuivre cette analyse.

III

L'examen rapide des six premiers cercles de l'Enfer montre assez que Dante, s'il doit quelques inspirations à la définition traditionnelle des péchés capitaux, ne s'en rend pas esclave ; car il parle bien de luxure, de gourmandise, d'avarice et de colère, mais il introduit dans cette énumération la notion d'hérésie, qui est d'un ordre tout différent, et nous apercevons mal, au premier abord, l'utilité de la division qu'établit dans l'Enfer cette enceinte embrasée, derrière laquelle les diables tentent une résistance désespérée ; et, dans la suite, aucun cercle ne sera réservé à la paresse, à l'envie ni à l'orgueil.

La base adoptée ici par le poète, pour sa classification, n'est pas en effet celle des péchés capitaux, mais bien, comme il l'indique lui-même, une distinction empruntée à l'Éthique d'Aristote (XI, v. 79 et suiv.), celle des trois mauvaises dispositions de l'âme, l'incontinence, la violence bestiale et la méchanceté proprement dite : l'incontinence est la moins odieuse, puisqu'elle résulte seulement d'une volonté insuffisante pour résister aux mauvais penchants de la nature humaine, tandis que les deux autres dispositions impliquent la recherche consciente du mal ; mais la violence bestiale, qui agit, comme chez les brutes, à l'exclusion de la raison, est moins raffinée que la méchanceté réfléchie, au service de laquelle l'homme met l'exercice de cette raison qui devrait être son plus noble privilège. Sur cette théorie, Dante a conçu un enfer divisé en deux grandes régions : une zone supérieure, comprenant les cinq cercles les plus vastes, est réservée aux pécheurs par « incontinence » — luxure, gourmandise, avarice et colère — ; et l'on remarquera que la paresse, pusillanimité ou indécision, qui pousse l'homme, non pas à mal agir, mais à ne point agir, est reléguée en marge de l'Enfer, dans le vestibule qui précède l'Achéron. Ensuite vient « le bas Enfer » (VIII, 75), autrement dit la « Ville de Lucifer » (*Città di Dite*)[1], où sont répartis entre trois cercles de moindre diamètre (*cerchietti*, XI, 17) toutes les variétés de damnés qui ont aimé et recherché le mal (fig. 3).

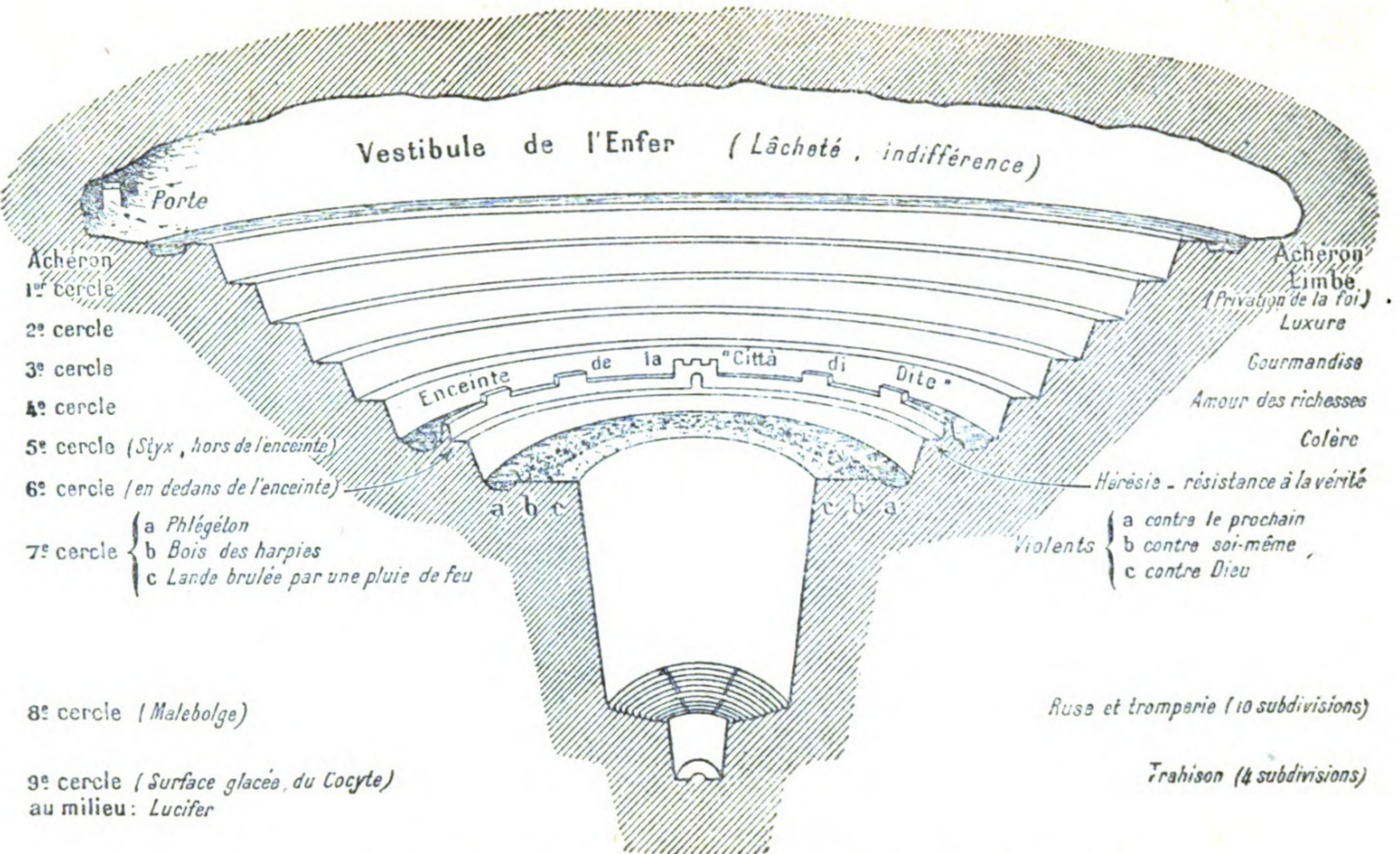
Mais ici les subdivisions se multiplient, et la visite de ces trois *cerchietti* occupe plus des deux tiers de

1. Le « bas Enfer », comme notion topographique, paraît être aussi un souvenir du Tartare de Virgile (ci-dessus, p. 210) et de l'abîme de l'Apocalypse (p. 212) où Satan est enchaîné.

l'Enfer. Le septième cercle est celui des violents, divisés en trois catégories — violents contre leur prochain, contre eux-mêmes et contre Dieu —; la méchanceté proprement dite se présente sous deux aspects : ruse et tromperie simples, dont le huitième cercle n'offre pas moins de dix variétés, et trahison — à l'égard des parents, de la patrie, des amis et des bienfaiteurs — expiée au neuvième cercle, le plus profond, que domine la hideuse silhouette du génie du mal.

Bien que cette classification ne coïncide pas avec celle des péchés capitaux, elle n'y contredit pas; car il est clair que l'envie et l'orgueil, s'il n'en est fait aucune mention expresse en des cercles spéciaux, entrent pour beaucoup dans la violence brutale, la fraude et la trahison. D'autre part, Dante a fort ingénieusement ajouté un élément de plus au tableau : la privation de la foi, sans faute personnelle, caractérise les habitants du Limbe, groupés aussitôt après le passage de l'Achéron, tandis que la résistance à la foi, c'est-à-dire un acte de révolte et d'ingratitude qui constitue l'hérésie, est châtiée au sixième cercle, dans l'enceinte de la ville de Satan. Ainsi ces deux séries distinctes de damnés incroyants forment chacune le premier échelon des deux grandes régions infernales.

Au point de vue artistique, comme au point de vue moral, cette classification présente un réel avantage : elle est plus variée et plus concrète; plus variée, à cause des nombreuses subdivisions auxquelles elle se prête, et plus concrète en ce sens qu'elle présente au lecteur un tableau du mal en action, sous les formes multiples que le péché peut revêtir, au lieu d'une froide énumération des dispositions abstraites d'où dérive



Coupe générale de l'Enfer de Dante et classification des péchés.

le péché. Il est incontestable que, à partir de l'enceinte de la ville infernale, le relief des scènes qui se déroulent sous nos yeux et leur intérêt dramatique ne cessent de croître, jusqu'à l'épisode d'Ugolin qui clôt cette tragique série.

Le rapport des péchés et des supplices mérite encore une observation : autant qu'il l'a pu, le poète a voulu que l'application du tourment produisît, outre un sentiment d'horreur ou d'effroi, une impression morale. D'une façon générale, il s'est inspiré de l'idée du talion (*il contrappasso*, 1, XXVIII, 142) ; mais, dans la pratique, l'application de cette idée — être puni par où l'on a péché — aboutit soit à un exercice tout contraire à ce qu'ont pratiqué les damnés pendant leur vie — c'est le cas des indifférents et des lâches du Vestibule, obligés de courir perpétuellement, et harcelés par des piqûres d'insectes — soit à un traitement qui prolonge dans l'éternité leur attitude favorite, et qui symbolise le péché auquel ces âmes ont succombé — la rafale des luxurieux, au second cercle, est un des exemples les plus saisissants de cette autre interprétation du talion. Là encore le poète s'est donc réservé une certaine liberté, grâce à laquelle il a su varier ses effets presque à l'infini.

Ces observations générales étaient nécessaires ; à présent le voyage va se poursuivre à travers les trois derniers cercles sans soulever de problèmes vraiment difficiles.

Le passage du sixième au septième cercle est favorisé par un éboulement de la paroi rocheuse, souvenir et témoin du tremblement de terre qui accompagna la mort du Christ et sa descente au Limbe, d'où il délivra les Patriarches[1] ; mais en revanche le Mino-

1. On retrouvera au huitième cercle un autre souvenir du même événement.

taure barre le chemin aux voyageurs, et il faut profiter du moment où le monstre, affolé par les paroles de Virgile, exhale sa rage impuissante en bonds fantastiques, pour que Dante se glisse dans l'étroite faille (1, XII, 1-30). Au bas de la pente, se tiennent de nouveaux gardiens : les Centaures parcourent incessamment la rive d'un fleuve de sang bouillant, le Phlégéton, et décochent leurs flèches contre ceux des damnés qui cherchent à sortir des flots plus qu'ils n'en ont le droit. Virgile n'a cette fois aucune peine à s'entendre avec leur chef Chiron ; il obtient même de lui qu'un des Centaures, Nessus, prenne en croupe les deux voyageurs et leur fasse passer le fleuve à gué, tout en leur donnant les explications qu'ils désirent (ch. XII).

Le Phlégéton constitue la première zone du cercle de la violence brutale ; là sont relégués les damnés qui ont tué et pillé ; c'est le séjour des brigands, des assassins et surtout des tyrans. Ils sont plongés dans le fleuve de sang plus ou moins profondément, suivant leur degré de culpabilité, les uns jusqu'à la cheville, les autres à mi-corps ou jusqu'aux yeux ; beaucoup même disparaissent tout à fait, et Nessus seul révèle leur présence.

Les violents contre eux-mêmes ou contre leurs biens habitent une étrange forêt d'arbres rabougris, noueux, noirs et comme vénéneux. L'expérience apprend à Dante que ces arbustes bizarres renferment les âmes des suicidés ; car il arrache une petite branche, et le sang jaillit de la blessure avec des plaintes : ces âmes qui ont voulu être séparées de leur corps n'y rentreront même pas, comme celles des autres damnés, après le jugement dernier ; mais leur dépouille sera pendue aux branches de l'arbre où chacun d'eux habite. En attendant, les hideuses harpies, qui se posent et nichent

dans leur feuillage, les torturent en brisant sans cesse des rameaux. En outre, d'autres damnés de cette zone, les dilapidateurs de leurs biens, poursuivis par des chiennes noires qui les déchirent à belles dents, essayent de se cacher parmi les fourrés, s'accrochent aux branches et les cassent. Ce passage (ch. XIII) est fameux par l'entretien de Dante avec Pier della Vigna.

Au sortir de cette forêt de cauchemar, le poète et son guide arrivent à une lande sablonneuse, embrasée, sur laquelle pleuvent sans cesse des flammes en forme de larges flocons (XIV, 29) ; jamais Virgile, ni surtout un vivant comme Dante, ne pourraient se hasarder sous cette pluie de feu, si un canal dérivé du Phlégéton ne la traversait entre deux digues assez hautes, et n'avait la propriété d'écarter de ses bords la chute des flammes (XIV, 90) ; le chemin des deux voyageurs est donc tout tracé. Dante remarque sur la lande de nombreux damnés, les uns couchés, d'autres marchant par groupes, quelques-uns enfin accroupis : ce sont les violents contre Dieu, répartis en plusieurs classes, ceux dont l'orgueil impuissant a osé défier et outrager la divinité même (Capanée, ch. XIV), et aussi ceux qui l'ont offensée en méprisant soit les lois de la nature (les Sodomites, Brunetto Latini, ch. XV, et divers autres Florentins célèbres, ch. XVI), soit la loi divine qui défendait de tirer de l'argent d'autre chose que du travail (les usuriers, ch. XVII).

Les deux poètes ont ainsi traversé les trois zones du cercle des violents : ils sont arrivés au bord d'un abîme plus profond qu'aucun de ceux rencontrés jusqu'alors (l'*alto burrato*, XVI, 114). Virgile, en guise de signal, jette dans le vide une corde que Dante portait autour de ses reins, et voilà que s'avance et monte,

nageant dans cette atmosphère épaisse et sombre, une forme monstrueuse. C'est Géryon, le « hideux portrait de la fraude » (XVII, 7), sans aucune ressemblance d'ailleurs avec le personnage mythologique de ce nom : apprivoisé par Virgile, le gardien du huitième cercle y transporte les deux pèlerins, en décrivant avec précaution de larges spirales pour descendre.

Le huitième cercle, où Dante se trouve ainsi miraculeusement déposé avec son guide, est la région la plus compliquée de tout l'Enfer. La surface circulaire, que l'on est obligé d'imaginer assez large, en est creusée de dix vallons concentriques, ou fossés (*bolgia* dit Dante, c'est-à-dire « poche » ou « sac », et l'ensemble s'appelle *Malebolge*, XVIII, 1) ; mais cette surface est sensiblement inclinée vers le centre où s'ouvre un trou béant, un « puits» » (XVIII, 18), au fond duquel s'étend le neuvième cercle. Cette disposition a pour conséquence que les séparations ou « digues », placées entre chaque fosse, ont une paroi voisine de la perpendiculaire d'un côté, tandis que leur autre face a une inclinaison appréciable. En outre, plusieurs lignes de ponts rocheux (*scogli*, XVIII, 16) traversent toutes les fosses, depuis l'escarpement circulaire jusqu'au puits central ; mais Virgile et Dante apprendront, à leurs dépens, que ces ponts sont rompus à la sixième « bolgia », depuis la mort du Christ. Dans ces conditions, le poète se rend aisément compte de ce qui se passe dans chaque compartiment : il peut le regarder du haut du pont, se rapprocher davantage en suivant la digue qui sépare deux fosses, ou même descendre avec l'aide de Virgile jusqu'aux damnés par le côté où la digue présente une inclinaison qui la rend praticable (fig. 4).

Les séducteurs et entremetteurs de la première

« bolgia » sont fouettés par des diables cornus qui les font galoper, tandis que les flatteurs (deuxième bolgia) se vautrent dans un immonde fumier (ch. XVIII). Le troisième fossé, celui des simoniaques, excite beaucoup plus vivement l'intérêt de Dante, et aussi des

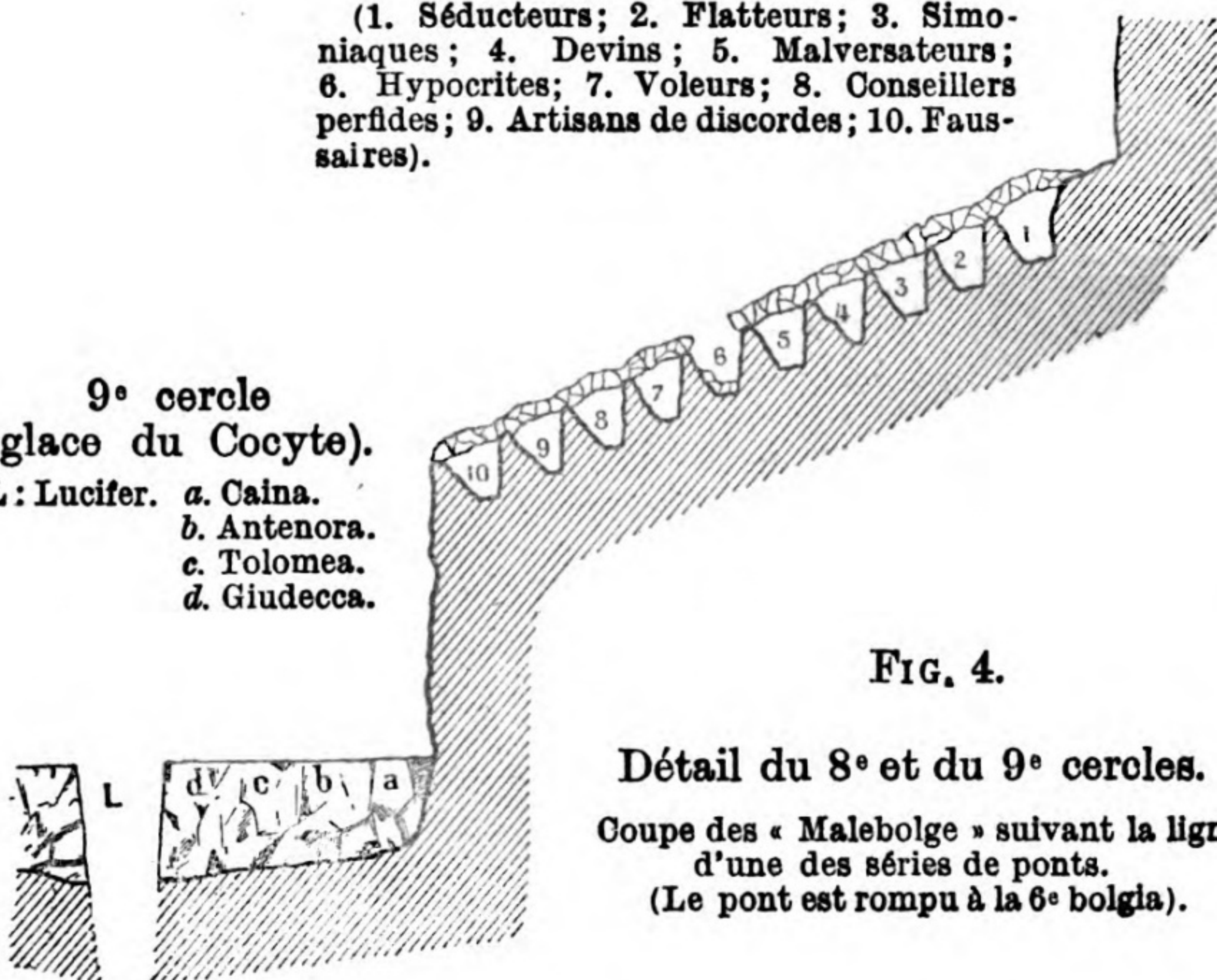


FIG. 4.

Détail du 8e et du 9e cercles.

Coupe des « Malebolge » suivant la ligne d'une des séries de ponts. (Le pont est rompu à la 6e bolgia).

lecteurs; le poète y descend pour voir ces damnés de près et s'entretenir avec l'un d'entre eux. La roche y est perforée d'une multitude de trous étroits, dans lesquels les suppliciés sont plongés la tête en bas; le bout de leurs jambes et leurs pieds sortent seuls, et flambent comme des torches (XIX, 22-27). L'entretien de Dante avec le pape Nicolas III est une des plus âpres satires que renferme l'Enfer à l'adresse de l'Église corrompue. Suivant l'expression du poète, ces clercs, qui ont aimé empocher de l'argent, sont à leur tour

« empochés » dans la troisième « bolgia » (v. 72). Par un raisonnement analogue, mais d'un effet plus saisissant, les faux prophètes et les devins de la fosse suivante, coupables d'avoir voulu connaître l'avenir, s'avancent avec la tête retournée sur les épaules, regardant derrière eux, et arrosant leur dos de leurs larmes (ch. XX).

Des scènes de bouffonnerie diabolique caractérisent la « bolgia » des concussionnaires, des prévaricateurs, de tous ceux qui ont trafiqué des fonctions publiques (*i barattieri*, ch. XXI-XXII) : ces damnés sont plongés dans la poix bouillante, sous la surveillance de diables, les « Malebranche », qui les harponnent s'ils les surprennent respirant à la surface à la manière des grenouilles ; parfois aussi les damnés jouent à leurs gardiens de mauvais tours, et il en résulte des scènes d'un comique populaire et grimaçant, qui forment un contraste curieux avec le ton habituellement grave du poème. Malgré les objurgations de Virgile, les diables essaient de tromper les deux pèlerins, en leur faisant croire que la sixième arche n'est rompue que sur une des lignes de ponts et en les escortant jusqu'au pont suivant ; mais Virgile et Dante, pris de soupçons, profitent d'un moment où l'un des diables est tombé dans la poix, d'où les autres sont occupés à le repêcher, pour se laisser glisser dans la fosse suivante, hors des atteintes de guides plus que suspects.

Dans cette sixième « bolgia », tout est silence, lenteur et recueillement : les hypocrites s'avancent d'un mouvement presque imperceptible, écrasés qu'ils sont sous des chapes de plomb dorées au dehors, et leur lourde procession passe sur les corps de Caïphe, d'Anne et des autres membres du sanhédrin, étendus en travers du chemin (ch. XXIII). Tout est violence et

blasphème, au contraire, dans la fosse des voleurs, où se détache la figure ignominieuse de Vanni Fucci (ch. XXIV) : ces damnés, mordus et transpercés par des serpents, se réduisent en cendres, reprennent forme humaine ou, au contraire, se transforment en serpents eux-mêmes, par une série de métamorphoses fantastiques, au service desquelles Dante a déployé une incroyable virtuosité (ch. XXV).

Les conseillers perfides sont enfermés dans des flammes en forme de langues de feu ; Virgile et Dante s'entretiennent avec deux d'entre eux, qui donnent lieu à d'incomparables épisodes, Ulysse (ch. XXVI) et Guido da Montefeltro (ch. XXVII). Du haut du pont qui franchit la neuvième fosse, celle des artisans de discordes, les deux poètes assistent à l'une des formes les plus saisissantes du supplice du talion : ces damnés sont mutilés, écartelés par des diables de façon à rappeler les divisions qu'ils ont eux-mêmes provoquées. C'est ainsi que le troubadour Bertrand de Born, qui passait pour avoir fomenté la guerre entre le roi d'Angleterre Henri II et son fils, porte à la main sa tête coupée et en éclaire sa marche, comme d'une lanterne (ch. XXVIII). Enfin la dixième bolgia renferme les faussaires de toute nature, atteints de lèpre, d'épilepsie, d'hydropisie ou de fièvre, s'entremordant avec rage et s'injuriant grossièrement (ch. XXIX-XXX).

Voici les deux poètes arrivés près du puits qui s'ouvre au centre des Malebolge. Les Géants, qui se tiennent debout dans le neuvième cercle, mais qui en dépassent le bord de tout le buste, apparaissent de loin à Dante comme les hautes tours d'une citadelle ; ils ne sont pas très redoutables, et l'un d'eux, Antée, prend dans sa main les deux visiteurs, puis les dépose délicatement au fond de l'abîme. Le sol du neuvième cercle

est constitué par les eaux congelées du Cocyte, et dans cette glace sont plongés, plus ou moins profondément, suivant la gravité de leurs crimes, les traîtres, répartis en quatre classes : la région la plus voisine de la paroi du puits, la « Caina », est assignée aux traîtres envers leurs parents ; plus vers le centre, mais sans délimitation nette, l' « Antenora » renferme les âmes des traîtres à leur patrie — le troyen Anténor passait, dans les légendes médiévales, pour avoir livré Troie aux Grecs ; — puis vient la « Tolomea » avec les traîtres à leurs hôtes — en souvenir de Ptolémée, roi d'Égypte, qui fit assassiner Pompée vaincu, et réfugié chez lui ; — enfin la « Giudecca », ou cercle de Judas, accueille les traîtres à leurs bienfaiteurs. Cette région de l'Enfer est celle où les sentiments de haine se donnent le plus librement carrière, non seulement entre damnés (il suffit de rappeler les deux frères Alberti di Mangona, ch. XXXII, 40-60, et surtout Ugolin rongeant le crâne de l'archevêque de Pise, v. 55 et suiv.), mais dans l'attitude même de Dante à l'égard de ces traîtres (Bocca degli Abati, XXXII 76-111 ; frate Alberigo, XXXIII, 149-150).

Le centre du cercle — c'est-à-dire de l'Enfer, de la terre et même du monde — est occupé par Lucifer, monstre gigantesque et hideux, avec trois visages, l'un rouge, l'autre noir, le troisième d'un blanc jaunâtre, avec trois paires d'ailes analogues à celles des chauves-souris, dont le mouvement éternel produit un vent glacé qui congèle les eaux du Cocyte. Pris dans les blocs de glace jusqu'au milieu de la poitrine, il triture dans ses trois gueules trois damnés qui personnifient la forme la plus odieuse de la trahison, Judas, Brutus et Cassius (voy. ci-dessus, p. 6).

Pour s'évader avec son disciple de ce séjour d'hor-

reur, Virgile se livre à une gymnastique fort compliquée, qu'il exécute en portant Dante accroché à son cou (XXXIV, 70 et suiv.) : il se laisse glisser le long du corps de Lucifer, en se retenant à ses poils comme aux barreaux d'une échelle ; arrivé à la hauteur des hanches du monstre, c'est à-dire au centre de la terre, Virgile se retourne, et se met en devoir de grimper dans l'autre hémisphère, toujours en prenant son point d'appui sur les membres velus de Lucifer. Il parvient ainsi à déposer Dante dans une sorte de caverne ; après un court moment de repos, tous deux gravissent le sentier en spirales où les accompagne le murmure d'un ruisseau, et qui les amène au pied du Purgatoire, aux antipodes de Jérusalem.

Le soleil se couche sur notre hémisphère au moment où les deux voyageurs passent au centre de la terre (XXXIV, 68), tout juste vingt-quatre heures après avoir pénétré dans l'Enfer (II, 1) ; le chemin qui va du centre de notre globe à la base de la sainte montagne exige à son tour le même temps, car Dante et Virgile revoient le ciel étoilé au moment où le soleil se couche sur notre horizon, c'est-à-dire va paraître sur l'horizon du Purgatoire : le jour qui se lève est l'anniversaire de la Résurrection du Christ.

L'extrême précision des détails fournis par Dante sur son voyage à travers l'Enfer est un des caractères les plus frappants de la première « cantica » : cette recherche surprenante d'un réalisme, d'ailleurs admirable, dans une conception purement fantastique, s'atténuera graduellement dans les parties suivantes. Mais déjà, à propos de l'Enfer, il faut noter que si le poète nous fait voir avec un relief saisissant les moindres particularités de son expédition, et s'il en dessine avec une clarté parfaite le plan général, il ne nous donne

pas toujours le moyen d'assigner à chaque détail la place et la valeur précises qu'il doit avoir dans l'ensemble. C'est lorsque l'on s'escrime, le crayon à la main, à serrer de près ses descriptions, que la difficulté apparaît[1] ; elle apparaîtra de plus en plus dans les parties suivantes, où va s'accroître la place accordée à l'insaisissable.

IV

Dès les premiers mots de l'Enfer, l'horreur de la forêt obscure et l'angoisse d'une descente inévitable dans une ombre sinistre ont donné immédiatement le ton du poème. Avec un bonheur au moins égal, le Purgatoire s'ouvre par un cri de joie à la vue du ciel constellé d'astres brillants — Vénus, la Croix du Sud (I, 13-24) — et en présence du frémissement infini de la mer, qui brille et palpite aux premières lueurs de l'aube (v. 115-117) : cet air limpide et léger, cette contemplation des cieux étoilés, ce soupir de soulagement, cette aspiration à la lumière, ce sont les notes fondamentales de la symphonie du Purgatoire. La montagne qui s'élance allégrement, comme d'un jet, du milieu des mers jusqu'au ciel de la lune, exprime à merveille l'élan de l'âme avide de quitter la terre et d'en oublier toutes les souillures (fig. 5).

1. Par exemple, une des conditions essentielles de la stabilité des murailles rocheuses de l'Enfer est que toutes les lignes verticales se confondent avec le rayon de la terre, c'est-à-dire soient divergentes et non parallèles; et Dante semble avoir pensé à cette condition; mais si l'on essaie d'en tenir rigoureusement compte, on obtient une figure démesurément évasée, ou plutôt épanouie, dans laquelle il devient impossible de reconnaître le puits des Géants avec les proportions qu'impose la vraisemblance (voir fig. 3, p. 245).

Le malheur est que, dans son ensemble, nous n'apercevons pas cette montagne aussi distinctement que le gouffre infernal, et que nous avons de la peine à l'imaginer autrement que comme un pain de sucre tronqué, objet aussi peu naturel que disgracieux[1]. Les artistes qui ont essayé de représenter l'aspect général du Purgatoire, depuis les plus anciens, sans en excepter Botticelli, jusqu'aux plus modernes, ont misérablement échoué ; et sans doute il est sage de ne prétendre mettre sous les yeux du lecteur qu'un schéma utile pour le commentaire, et nullement une œuvre d'art. D'ailleurs, pour avoir une idée à peu près exacte de la construction imaginée par Dante, il importe surtout d'en bien distinguer deux parties entièrement différentes : il y a d'abord une zone rocheuse fort élevée, qui peut ressembler sans difficulté à une montagne réelle, abrupte et dénudée, comme Dante en avait observé souvent soit dans la région de Carrare, où il se trouvait vers 1306, et qu'il rappelle dans l'Enfer (XX,47-48), soit dans d'autres parties de l'Apennin dont il évoque lui-même le souvenir à propos de son ascension du Purgatoire (IV, 25-27) ; les fonds de tableaux des primitifs toscans en donnent mainte image naïve, et nous pouvons assez bien nous figurer ces escarpements au milieu desquels serpente un sentier de chèvres, ces ressauts aussi, sortes de promontoires ou de plates-formes, où l'on aime à se reposer pour contempler l'ho-

1. Dante appelle la base qui supporte la montagne une « petite île » (*isoletta*, I, 100) ; mais si l'on se conforme rigoureusement à cette donnée, comment obtenir une montagne dont le sommet, voisin du ciel de la lune, soit assez spacieux pour porter le Paradis terrestre ? Ne serait-ce pas un gigantesque fût de colonne plutôt qu'un mont ? Évidemment il faut prendre le mot « isoletta » dans un sens très large, et il en est de même des autres indications fournies par le poète à ce sujet.

rizon, et ces anfractuosités inattendues dont l'abri semble solliciter l'alpiniste à un arrêt plus prolongé, toutes choses que présente la montagne esquissée d'un trait sobre, mais suffisamment net, par le poète.

Cette portion vraisemblable et naturelle de la montagne cesse brusquement, en un point que Dante

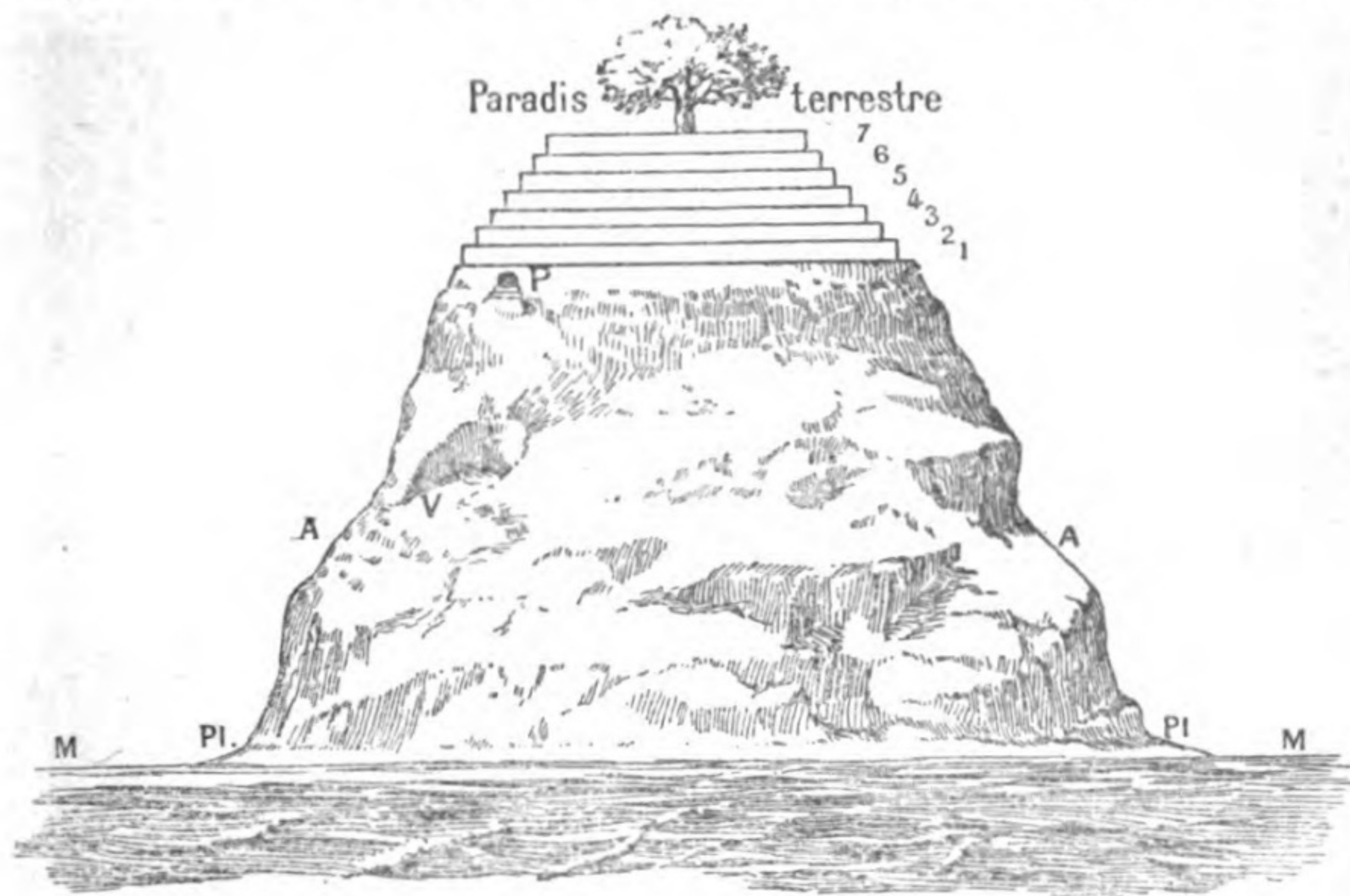


Fig. 5.
Le Purgatoire.

M. La mer; Pl. Plage circulaire; A. Antipurgatoire; V. Vallée des princes; P. Porte de Saint-Pierre. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 : les sept terrasses du Purgatoire (orgueil, envie, colère, négligence, amour des richesses, gourmandise et luxure).

indique avec assez de précision, celui où s'ouvre la porte du Purgatoire, au-dessus d'un à-pic circulaire, inaccessible, limite que ne dépassent pas les intempéries propres à la terre, vent, pluie, grêle, neige, givre, nuages ; la base même de la montagne peut trembler, par suite d'un phénomène naturel trop connu des Italiens, sans que la partie supérieure en ressente le contre-coup : plus haut, les seules secousses que l'on

éprouve ont une cause mystique, la délivrance d'une âme dont la purification est achevée (XXI, 43-60). Le passage du naturel au surnaturel ne saurait être plus clairement indiqué : à partir de ce moment, le Purgatoire ne présente plus que des formes conventionnelles, justifiées seulement par leur signification allégorique, sauf pourtant le charmant décor naturel du Paradis terrestre, couronné par l'arbre de la science du bien et du mal, où Dante a tracé un des plus suaves tableaux idylliques de toute la poésie italienne. Quant aux cercles mêmes du Purgatoire, au nombre de sept — correspondant aux sept péchés capitaux — ce sont des terrasses circulaires, dont le diamètre diminue de degré en degré, et qui communiquent par des escaliers creusés dans le roc. Le poète a pris soin de nous faire savoir que leur largeur est d'un peu plus de 5 mètres (X, 22-24) ; mais il ne nous apprend pas quelle est la hauteur des parois qui les séparent, ni dans quelle mesure ces parois sont inclinées, détails d'ailleurs insignifiants, puisque Dante nous transporte ici en dehors de toute réalité [1].

L'ouverture du sentier souterrain, par où débouchent les deux poètes, se trouve au pied des escarpements, sur une plage circulaire qui entoure la montagne entière. C'est un passage interdit, une sorte d'escalier dérobé ; aussi le gardien de ce séjour, Caton d'Utique, qui surprend les nouveaux venus sortant de là, les soumet-il à un interrogatoire sévère (I, 40-48).

1. Un passage (IV, 88-90) a fait penser à plusieurs commentateurs que ces parois se rapprochaient de l'horizontale à mesure que l'on montait ; mais cette idée, purement allégorique selon toute apparence, est contredite par ce détail : à l'avant-dernier cercle, des cascades tombent sur le sommet d'arbres plantés en cet endroit, ce qui oblige à imaginer une haute falaise perpendiculaire (XXII, 136-138).

Tranquillisé par Virgile, Caton prescrit à Dante certaines purifications, et celui-ci apprend bientôt par quelle voie arrivent les âmes destinées à la béatitude : elles se rassemblent après leur mort à l'embouchure du Tibre ; là un ange vient les prendre dans une barque, et les conduit à travers l'océan jusqu'au rivage inaccessible aux mortels. Le poète assiste à l'arrivée d'un de ces « convois », et c'est la première apparition d'un des anges éblouissants qui remplacent dans le Purgatoire, les démons mythologiques : placé à la poupe de la légère nacelle, il a les ailes déployées au vent, et l'embarcation semble voler sur les flots. Dès que les âmes ont pris terre — parmi elles, Dante reconnaît un ami, le musicien Casella — l'ange repart sans perdre un instant, sans prêter même la moindre attention aux scènes qui se déroulent sur la rive.

Cette plage n'est pas seulement le lieu de passage des nouveaux arrivants, que Caton presse de gagner le séjour qui leur est destiné (II, 120-123) ; certaines âmes y sont retenues fort longtemps, avant d'être admises à commencer leur purification dans le Purgatoire proprement dit : ce sont les excommuniés qui, repentis *in extremis*, n'ont pas eu le temps de se réconcilier avec l'Église; Dante apprend de l'un d'eux, du blond Manfred (voir p. 22-23), qu'ils doivent rester là trente fois aussi longtemps qu'a duré leur exclusion de l'Église : les prières des vivants peuvent seules abréger leur attente (III, 136-145).

Cependant l'ascension commence, lente et rude ; et les deux poètes rencontrent, disséminées sur diverses saillies du roc, des ombres de « négligents », qui ont remis jusqu'à l'instant suprême le soin de leur salut, ceux-ci par paresse (Belacqua, ch. IV), ceux-là parce qu'ils ont été surpris par une mort violente (Buon-

conte da Montefeltro, la Pia, ch. V), d'autres enfin, les rois et les princes, parce qu'ils se sont laissé absorber par des préoccupations de puissance ou de gloire terrestre (ch. VII-VIII); tous doivent attendre un temps égal à celui de leur vie. Le séjour assigné aux princes est décrit avec une précision inaccoutumée dans le Purgatoire : ils sont dissimulés dans un repli du terrain, une « vallée », dit Dante, c'est-à-dire à la fois une dépression du sol et un enfoncement de la paroi de la montagne ; l'accès en est aisé, et les rebords s'élèvent rapidement de chaque côté : une profusion de fleurs aux couleurs éclatantes, aux parfums exquis, donnent aux habitants de cette retraite comme un avant-goût du Paradis terrestre (VII, 46-84). Mais quand la nuit vient, ces âmes, occupées à chanter et à prier, sont terrifiées par l'apparition d'un serpent, qui se dirige vers l'entrée de la vallée, et que deux anges, armés d'épées de feu, empêchent d'approcher (VIII, 22-33 et 94-168). Dante et son guide sont introduits dans ce séjour paisible par le troubadour Sordel de Mantoue (p. 80), dont la rencontre avec Virgile provoque une des plus célèbres effusions lyriques et politiques du poème (VI, 76-151). Sordel paraît bien être dans cette région pour son propre compte ; mais à l'occasion il joue aussi le rôle d'informateur auprès des deux poètes : car il sait les noms des princes de la vallée fleurie et les stigmatise sans aucun ménagement ; puis il engage ses compagnons à passer la nuit dans cet asile hospitalier, la loi du Purgatoire défendant de faire un seul pas en avant, entre le coucher et le lever du soleil (VII, 43-60)[1]. Dante, qui avait

1. Le sens allégorique de cette loi est assez clair; c'est une application de la parole de l'Évangile : « Marchez pendant

parcouru tout l'Enfer sans prendre de repos, retrouve donc l'usage du sommeil pendant les nuits du Purgatoire. L'escalade de cette première journée a été pénible ; il dort, et il rêve : il lui semble qu'un aigle, descendu du ciel, vient le saisir et l'enlève jusqu'à la sphère du feu ; l'impression de brûlure qu'il ressent est si vive qu'il s'éveille. Le rêve a correspondu à la réalité : Sordel, la vallée fleurie et ses habitants, tout a disparu ; Dante est seul avec Virgile, à la porte du Purgatoire, où sainte Lucie, descendue tout exprès du ciel, l'a transporté au sommet des escarpements ; Virgile, ombre dégagée de toute matière, a pu les franchir aisément.

Ainsi cette région montagneuse n'est pas encore le séjour de la purification ; c'est un lieu d'attente et de pénitence préalable, auquel les commentateurs de Dante ont donné le nom d' « Antipurgatoire », et qui a lui-même pour vestibule la plage doucement inclinée qui s'étend de la mer à la muraille rocheuse. Toutes ces âmes parviendront un jour à la félicité parfaite ; elles sont heureuses parce que rien ne peut plus leur ôter cette certitude ; mais en même temps elles souffrent parce que l'attente leur pèse. Ce mélange de mélancolie, d'espoir et d'impatience s'accorde bien avec la physionomie suffisamment réelle de la montagne, pour faire de l'Antipurgatoire une sorte de prolongation de la vie terrestre.

On entre dans le domaine surnaturel et mystique avec le Purgatoire proprement dit, et d'abord avec sa porte. Cette porte représente sans doute, dans la pensée de Dante, la porte du Paradis, car ceux qui la franchissent ont dès lors leur place marquée dans

que vous avez la lumière... Celui qui marche dans les ténèbres ne sait où il va. » (Jean, XII, 35.) Voir ci-après, p. 316.

l'Empyrée : c'est « la porte de saint Pierre » (1, I, 134), la « *cæli janua* » (3, XV, 30), et l'ange qui la garde est « le vicaire de Pierre » (2, XXI, 54), qui lui en a remis les clés (2, IX, 127). Étant donnée la conception purement immatérielle de son Paradis, Dante ne pouvait y trouver de place pour une porte ; d'autre part, il eût été injuste d'arracher saint Pierre à la béatitude de la Rose céleste et de le transporter dans le Purgatoire pour lui conserver son rôle traditionnel : au milieu de ces difficultés, le poète s'est arrêté à une solution que l'on peut critiquer, mais dont l'intention est assez claire. En tout cas, cette porte, étroite, inaccessible, sévèrement gardée (IX, 73-111), forme un éloquent contraste avec la porte de l'Enfer toujours ouverte, et à laquelle on arrive par une pente fatale. Dante ne passe qu'après avoir reçu au front, de la pointe de l'épée que l'ange tient à la main, la marque de sept P, qui seront effacés un à un, à la sortie de chaque terrasse, par l'ange préposé à la purification de chaque péché capital — symbolisme un peu naïf à force de simplicité.

Voici les deux voyageurs arrivés à la première terrasse. Mais ici, pour bien comprendre la classification adoptée par Dante et la valeur des exercices auxquels sont soumises les âmes pénitentes, quelques principes très clairs doivent être rappelés.

Il est bien entendu que toutes ces âmes sont pardonnées : rentrées en grâce auprès de Dieu, elles n'ont plus d'actes répréhensibles à expier. Les péchés capitaux, dont il est ici question, sont simplement les inclinations à mal agir que chacun de nous porte en soi ; la sainteté même ne consiste pas à en être exempt, mais à lutter victorieusement contre elles ; elles ne sont pas le péché proprement dit, mais bien la racine du

péché, racine toujours vivace dans le cœur de l'homme, et qu'il s'agit d'extirper à tout jamais pour être admis à la félicité divine de l'Empyrée. Ces considérations rendent compte de toutes les différences que l'on observe entre l'Enfer et le Purgatoire au point de vue de la classification des péchés et de leur expiation. Un traître peut avoir été sujet à la gourmandise, à l'avarice, à la luxure, à la colère : il ne fera cependant aucune station dans les cercles réservés à ces péchés, mais ira directement prendre place, pour l'éternité, parmi les traîtres, parce que le damné expie des actes précis, et non des dispositions abstraites à mal agir (p. 244), et son crime le plus noir résume et absorbe toutes ses autres mauvaises actions. Dans le Purgatoire, au contraire, les dispositions au mal subsistent seules, et non les actes que le pardon a effacés ; aussi le poète s'en tient-il à la classification traditionnelle des sept péchés capitaux, en commençant par les plus graves, l'orgueil, l'envie, la colère, la négligence, l'amour désordonné des richesses, la gourmandise et la luxure[1]. En outre, les âmes passent par autant de purifications qu'elles ont eu d'inclinations à pécher, et séjournent sur chaque terrasse un temps proportionné à la persistance de leurs mauvais penchants.

Mais la différence essentielle entre les supplices infernaux et les châtiments du Purgatoire réside dans la valeur morale des exercices auxquels sont soumises les âmes. Les grossières visions monastiques n'avaient indiqué là qu'une différence de durée — éternelle ou limitée —; Dante a bien senti que la purification des âmes était une opération trop délicate pour être remise

1. On remarquera que les trois plus hautes terrasses du Purgatoire (les plus étroites) correspondent aux trois cercles supérieurs (les plus vastes) de l'Enfer, après le Limbe.

aux soins de démons tortionnaires : il y faut la participation de la pensée et du cœur. Les peines afflictives ne suffisent pas ; un traitement curatif est nécessaire. Les châtiments subsistent certes, et très durs, inspirés, comme dans l'Enfer, par la loi du talion (p. 246) : les orgueilleux s'avancent courbés et comme écrasés sous d'énormes fardeaux ; les envieux ont les paupières cousues avec un fil de fer, et s'appuient fraternellement les uns sur les autres ; les âmes sujettes à la colère se meuvent dans une fumée épaisse et suffocante ; les négligents courent constamment ; les avares et les prodigues sont étendus la face contre terre, comme attachés à la matière ; les gourmands souffrent de la faim et de la soif, en présence d'arbres chargés de fruits et de frais ruisseaux, auxquels ils ne peuvent toucher ; les luxurieux enfin sont enfermés dans les flammes. Dante a rendu quelques-uns de ces supplices avec un relief saisissant, en particulier celui des orgueilleux (X, 130-139), ou encore celui des avares et des prodigues (XIX, 70-75 et 115-126) ; mais visiblement ceci n'est pas l'essentiel : ces âmes sont surtout sollicitées à une perpétuelle méditation. Elles méditent d'une part sur les vices qu'engendrent les mauvais penchants auxquels elles ont été sujettes, pour en concevoir plus d'horreur, et aussi sur les vertus qui en sont la négation, pour les aimer davantage ; enfin elles prient, et les anges, qui leur livrent passage à la sortie de chaque terrasse, chantent tour à tour une des béatitudes, plus ou moins heureusement adaptées à la vertu particulière cultivée dans cette zone[1].

1. L'ange du premier cercle (orgueil-humilité) chante : *Beati pauperes spiritu* ; celui du deuxième (envie-miséricorde) : *Beati misericordes* ; celui du troisième (colère-paix) : *Beati pacifici* ; celui du quatrième (négligence-activité) : *Beati qui*

L'effort artistique réalisé par Dante, pour rendre sensible la méditation des âmes sur les vertus et les vices, est particulièrement curieux, et dans quelques cas très heureux : sur la première terrasse notamment, les exemples d'humilité sont sculptés par la toute-puissance divine sur la paroi de la montagne : on y voit la vierge Marie, David, Trajan, aussi vivants que s'ils eussent été présents en personne (X, 41 et suiv.) ; les exemples d'orgueil puni (Lucifer, les géants, Niobé, Saül, etc.), sont gravés sur le sol même où marchent les orgueilleux (XII, 25-63) ; les envieux entendent des voix très douces rappeler des exemples fameux de bonté (Marie est toujours citée en premier lieu), tandis que des voix effrayantes, comparables à la foudre et au tonnerre, citent les noms de Caïn et d'Aglaure (XIII, 28-36 et XIV, 130-139) ; dans la fumée où sont enveloppées les âmes sujettes à la colère, apparaissent des visions extatiques ou fantastiques (XV, 85 et XVII, 19) ; les négligents crient eux-mêmes les exemples de zèle et ceux de paresse, les premiers de leur troupe alternant avec les derniers (XVIII, 99-133); les avares rappellent à haute voix pendant le jour les modèles de noble pauvreté et de désintéressement, tandis que la nuit ils nomment les avares fameux, Pygmalion, Midas, Ananias et Saphira, etc... (XX, 97 et

lugent ; celui du cinquième (amour des richesses-justice) : *Beati qui sitiunt justitiam*; celui du sixième (gourmandise-tempérance) : *Beati qui esuriunt justitiam* ; celui du septième (luxure-pureté) : *Beati mundo corde.* Un huitième ange indique l'entrée du Paradis terrestre en disant: *Venite benedicti patris mei.* — Quant aux prières, les orgueilleux récitent *Pater noster* ; les envieux, *Maria ora pro nobis* ; les emportés, *Agnus Dei* ; les cupides, *Gloria in excelsis Deo* ; les gourmands, *Labia mea Domine* ; les luxurieux, *Summae Deus clementiae.* Les négligents seuls ne prononcent aucune prière.

suiv.). De même les luxurieux font alterner les exemples de chasteté et ceux de luxure (XXV, 127 et XXVI, 37 et suiv.) ; mais les gourmands entendent des voix mystérieuses, qui paraissent sortir des arbres plantés sur leur cercle, et qui glorifient la tempérance de Marie, de Daniel, de saint Jean-Baptiste (XXII, 142-154), ou flétrissent l'intempérance des Centaures et des Hébreux à Madian (XXIV, 121-126).

Peu d'incidents marquent le passage de Dante à travers ces divers cercles; les principaux éléments d'intérêt sont ses entretiens avec plusieurs âmes, notamment avec Oderisi de Gubbio (XI), la Siennoise Sapia (XIII), Guido del Duca (XIV), Marco Lombardo (XVI), l'abbé de San Zeno (XVIII), Adrien V (XIX), Hugues Capet (XX), Forese Donati (XXIII), Bonagiunta de Lucques (XXIV), Guido Guinizelli et Arnaud Daniel (XXVI). Il faut mettre à part le poète latin Stace, que Dante a tenu pour chrétien : délivré du cinquième cercle, et sa purification étant terminée, il accompagne le Florentin jusqu'à la fin du Purgatoire; comme tel, il mérite d'être rangé parmi les guides du poète dans son voyage (ci-après, p. 297).

Dante passe trois nuits sur la sainte montagne et chaque fois il rêve : on l'a vu dormir dans la vallée des princes ; la nuit suivante le surprend sur la quatrième terrasse; enfin il s'endort sur les degrés de l'escalier qui conduit au Paradis terrestre : le jour se lève donc — c'est le mercredi de Pâques — au moment où les voyageurs entrent dans la divine forêt qui couronne la montagne : là ils rencontrent la suave Matelda, qui chante en cueillant des fleurs ; ils côtoient le Léthé, dans lequel Matelda plonge Dante pour lui faire oublier le passé; Virgile a disparu, mais Dante et Stace assistent à la procession mystique, au triomphe de

Béatrice, et aux visions apocalyptiques relatives aux destinées de l'Église; enfin Dante boit de l'eau du fleuve Eunoé, qui le dispose à entreprendre la partie la plus ardue de son voyage. Il est midi : le poète est prêt à s'élancer à la suite de Béatrice vers les sphères du Paradis.

V

Le mécanisme de l'ascension de Dante à travers les diverses régions célestes révèle chez le poète une merveilleuse aptitude à concevoir avec simplicité, et presque avec naturel, les actions les plus fantastiques. Dans toute sa vie sentimentale et mystique, Dante avait attribué au regard de Béatrice un rôle capital (2, XXX, 121-123) : c'est ce même regard qui devient ici le levier capable d'arracher ce vivant à la terre. Béatrice fixe son regard d'aigle sur le soleil, à ce moment parvenu au zénith : Dante plonge ses yeux avec la même intensité dans ceux de Béatrice, et voilà que le miracle s'opère : sans s'en apercevoir autrement qu'à l'éclat subitement doublé du jour, il s'élève avec rapidité vers le ciel de la lune (3, I, 46-66) ; c'est une ascension vertigineuse, dont il ne se rendrait pas compte sans les explications de Béatrice. En présence de ce prodige, Dante, qui a souvent, jusqu'alors, insisté sur la gêne que lui causait le fardeau de son corps mortel, se demande — comme saint Paul — si son âme seule est du voyage ou si son corps l'accompagne : « Dieu seul le sait », dit-il (I, 73-75[1]) ; mais peu d'instants après, Béatrice lui démontre, non sans subtilité, qu'après les purifications

1. Comparer 2e ép. aux Corinthiens, XII, 2-4.

dont il s'est acquitté, son ascension est aussi naturelle que la chute d'une cascade du haut des montagnes, ou la montée de la flamme vers le ciel (v. 103-142).

Et voici un autre prodige : Béatrice et Dante arrivent dans la Lune. Il faut comprendre qu'ils pénètrent dans la matière même de l'astre, que le poète imagine comme impalpable et diaphane : « L'éternelle perle du ciel nous reçut dans sa substance, comme l'eau livre passage au rayon de lumière, sans pourtant s'entr'ouvrir » (II, 34-36). Dante a la sensation de se trouver au milieu d'un « nuage brillant, mais dense, solide, parfaitement uni, comme un diamant où se jouerait le soleil » (v. 31-33). C'est dans cette matière, dont la transparence est légèrement atténuée par une multitude de reflets, que le poète voit apparaître les premières âmes qu'il rencontre dans le Paradis.

L'idée de ces apparitions des élus dans les différents astres est une des inventions les plus curieuses de l'incomparable créateur de formes expressives que fut Dante ; elle est la clé de voûte de tout son Paradis. Car il est trop évident que les bienheureux ne peuvent résider que dans l'Empyrée, face à face avec Dieu, dont la vue est la condition même de leur béatitude ; mais si le poète s'était strictement conformé à cette donnée, le Paradis, réduit à une vision de la « Rose céleste », n'aurait formé qu'une sorte d'épilogue, une apothéose éblouissante, sans aucune proportion avec les deux parties précédentes, sans ces classifications, ces progressions, cette symétrie, qui constituent la loi fondamentale de toute son œuvre. Mais d'autre part, comment admettre des degrés dans la béatitude, laquelle doit être absolue, sous peine de comporter une privation contraire à la notion même de

béatitude? Dante a trouvé chez saint Thomas la distinction subtile dont il avait ici besoin : les vertus et la charité des élus n'étant pas égales, ceux-ci doivent donc avoir aussi une capacité de béatitude différente[1], mais chacun d'eux jouit de toute la félicité qu'il peut éprouver : il est impropre à en désirer et même à en concevoir davantage. Une âme, à laquelle le poète demande si elle n'aspire pas à s'élever à un échelon supérieur dans la hiérarchie paradisiaque, lui répond : « Notre bonheur est d'identifier nos désirs avec la volonté de Dieu » (III, 70-87).

Fort de cette théorie, Dante a supposé que les âmes qui occupent les degrés inférieurs de la Rose céleste — les plus éloignés de Dieu — sont capables d'une moindre béatitude : ce sont, comme on le verra, les enfants morts en bas âge. Mais cette distinction elle-même n'eût pas permis de réaliser un effet artistique et didactique suffisant, car ici la rétribution des mérites doit avoir un caractère nettement personnel : elle correspond au degré de charité dont chaque âme est capable, et par conséquent ne se prête pas à ces classifications très générales et très simples, qui se gravent aisément dans l'esprit, et qui étaient indispensables à la conception dantesque. C'est alors que le poète eut l'idée de prêter aux âmes la faculté d'apparaître, dans les diverses sphères célestes, depuis la plus basse jusqu'à la plus haute, sans qu'elles doivent pour cela quitter leur séjour de gloire et de félicité. « C'est là, explique Béatrice, une disposition nécessaire pour frapper vos intelligences peu ouvertes aux mystères divins ; à des créatures esclaves des sens, il faut parler un langage sensible » (IV, 40-48). Béatrice

1. *Summa theol.* I, XII, 6. Comparer III, 93, 2 et 3.

formule ainsi la grande règle à laquelle s'est astreint l'art de Dante pour exprimer, dans le Paradis, une série ininterrompue d'idées par elles-mêmes rebelles à toute représentation plastique.

Est-ce à dire que le poète ait juxtaposé, ou superposé l'un à l'autre, deux Paradis entièrement indépendants, ce qui ne serait pas une hérésie moindre au point de vue du dogme qu'à celui de l'art? Dante était trop préoccupé de l'un et de l'autre pour commettre une aussi grave erreur : la théologie lui fournissait l'idée que la foi est fortifiée par des visions surnaturelles, entre lesquelles on distinguait des « visions corporelles, imaginaires et intellectuelles », classification qui n'est pas étrangère aux différentes étapes du voyage de Dante à travers le Paradis. Grâce à cet emploi de la vision, qui lui était si familier, le poète a pu construire une hiérarchie raisonnée des mérites, correspondant aux sept planètes et propre à satisfaire notre entendement borné; mais cette série de visions ne saurait à aucun degré se substituer au classement réel des bienheureux dans l'Empyrée, et d'ailleurs elle ne le contredit pas[1].

Le ciel de la Lune, celui dont le diamètre est le plus petit (1, II, 78) et la révolution la moins rapide (3, III, 51), est le cadre où apparaissent les âmes qu'une contrainte supérieure à leur volonté a empêchées d'accomplir des vœux sacrés : elles n'ont donc pas réalisé toute la sainteté à laquelle elles aspiraient, faute d'une énergie suffisante (3, IV, 82-87), et l'on saisit sans peine le rapport aperçu par le poète entre

1. Sur ces questions très délicates, de bonnes études ont été publiées en ces dernières années; voir particulièrement celles de MM. E. G. Parodi (BSD, t. XV, p. 182 et suiv.) et E. Proto (*Giorn. Dantesco*, anno XVIII).

ces âmes souffrantes, dont la perfection a été entamée par la violence d'autrui, et l'astre auquel l'interposition de la terre inflige de continuelles éclipses. Seuls de tous ceux qui se montrent dans ces planètes, ces bienheureux conservent encore une apparence humaine, très affaiblie d'ailleurs — Dante les compare à l'image que peut refléter une lame de verre dont la transparence n'est diminuée en rien (III, 10-15) —, sans doute parce que leur rayonnement n'est pas assez éblouissant pour rendre entièrement imperceptibles les contours de leur physionomie mortelle. Parmi ces âmes destinées à la vie monastique, que la méchanceté des hommes a obligées à vivre dans le monde, Dante reconnaît une Florentine, Piccarda, sœur de Forese et de Corso Donati, avec laquelle il a un touchant entretien (ch. III).

Une flèche n'est pas plus rapide que Béatrice passant du ciel de la Lune à celui de Mercure, et entraînant son poète à sa suite. Là se montrent, sous forme de flammes animées de mouvements rythmiques et parlant avec douceur, les âmes de ceux qui ont opéré de grandes choses, inspirés par l'amour de la gloire terrestre (ch. V); Dante y écoute les explications qu'il a provoquées en interrogeant une de ces lueurs, qui se fait connaître pour l'empereur Justinien (ch. VI). Les âmes portées surtout à l'amour pendant leur vie terrestre, fût-ce même à l'amour le plus profane, à condition qu'elles se soient repenties, sont groupées dans le ciel de Vénus, où elles ne brûlent plus que d'une flamme divine. A ce moment, Dante s'aperçoit que, plus elle s'élève de ciel en ciel, plus la beauté de Béatrice devient resplendissante (VIII, 14-15). Il a, dans cette sphère, de mémorables entretiens avec Charles Martel (ch. VIII; voir p. 140), Cunizza da

Romano (ch. IX), et le troubadour Folquet de Marseille (voir p. 79).

Le ciel du Soleil est réservé à l'apparition des «esprits sages », c'est-à-dire aux philosophes et aux théologiens, et parmi eux Dante distingue particulièrement saint Thomas (ch. XXI) et saint Bonaventure (ch. XII), qui glorifient tour à tour l'apostolat de saint François et celui de saint Dominique. Les âmes de ces grands docteurs se groupent autour du poète et de Béatrice en cercles étincelants, qui se meuvent en cadence et font entendre des chants pleins d'harmonie : il y a là tout un appareil scénique plus compliqué et plus expressif que dans les sphères inférieures. Les esprits « militants », c'est-à-dire qui ont porté les armes pour la défense de la vraie foi, forment, dans le ciel de Mars, des combinaisons plus savantes encore, et dont le poète renonce à décrire l'éblouissement sans cesse accru : les feux où s'enferment les âmes de ces guerriers, animés d'un mouvement continuel, dessinent deux longs rayons disposés en forme de croix, à l'intersection desquels rayonnent miraculeusement les traits divins du Christ (XIV, 97-105). On sait que, dans ce ciel le poète retrouve son trisaïeul Cacciaguida (p. 87 et suiv.) ; l'entretien que provoque cette rencontre n'occupe pas moins de trois chants du plus haut intérêt historique et biographique (ch. XV-XVII). Les princes sages et justes — David, Trajan, Ezéchias, Constantin, etc... qui se montrent dans le ciel de Jupiter — se groupent de façon à dessiner un aigle impérial (ch. XVIII), et cet aigle prend la parole au nom des milliers d'âmes, rubis ardents, dont la multitude serrée constitue le corps, les ailes, la tête de l'oiseau sacré (ch. XIX-XX). Les esprits « contemplatifs » — saint Pierre Damien (ch. XXI), saint Benoît (ch. XXII)

— se manifestent dans le ciel de Saturne : ici la vision prend la forme d'une échelle d'or dont le sommet se perd dans l'infini, et le long de laquelle des lueurs innombrables montent et descendent perpétuellement.

Ainsi s'accomplit le voyage de Dante à travers les sept planètes ; les deux cercles suivants, celui des étoiles fixes et le ciel Cristallin, présentent un caractère assez différent : après tous les entretiens avec des âmes qui ont sanctifié leur existence terrestre, Dante assiste et prend part à des scènes d'un caractère purement mystique et doctrinaire. Le ciel des étoiles où Béatrice conduit son poète, en le plaçant dans la constellation des Gémeaux, sous l'influence de laquelle il était né (XXII, 112-117), fait passer devant nos yeux des visions fulgurantes; en cet endroit, Dante a déployé toute une chorégraphie lumineuse, accompagnée de chants ineffables, et qui représente d'abord le triomphe du Christ, puis l'apothéose de Marie (ch. XXIII); enfin, sur la prière de Béatrice, les lueurs renfermant les âmes de saint Pierre, de saint Jacques et de saint Jean interrogent à tour de rôle le poète sur la foi, sur l'espérance et sur la charité (ch. XXIV-XXVI). Mais au milieu de ces préoccupations divines, Dante, pour notre joie, ne perd pas entièrement de vue la terre : du haut de la constellation des Gémeaux, il a contemplé le panorama grandiose des planètes évoluant dans le ciel, et découvert avec surprise le globe minuscule, dont la possession déchaîne entre les hommes des haines si féroces (XXII, 133-154); alors il reporte sa pensée vers Florence, et exprime l'espoir, toujours vivace, que son chef-d'œuvre pourra fléchir un jour la colère d'injustes concitoyens, et lui valoir, dans son « beau Saint-Jean » des honneurs plus positifs que ceux dont l'a comblé, dans le ciel, le

jury composé des trois grands apôtres (XXV, 1-9); enfin retentit l'invective, la dernière et la plus terrible de toutes, que saint Pierre lance contre la corruption de l'Église et de ses successeurs dégénérés (XXVII).

Le passage du poète dans le ciel Cristallin est consacré d'une façon plus exclusive à des enseignements d'ordre astronomique et théologique : cette sphère, imperceptible aux sens autrement que par sa révolution, enveloppe toutes les sphères inférieures, et se trouve en contact direct avec l'Empyrée immobile. Selon le système de Ptolémée, adopté par Dante, c'est le désir de s'unir avec l'Empyrée, séjour de Dieu, qui anime le ciel Cristallin d'un mouvement vertigineux, dont la rapidité dépasse notre entendement (*Cnv.* II, 4); ce mouvement se transmet aux sphères inférieures, et pour cette raison le Cristallin est aussi appelé le Premier Moteur (*Primum Mobile*) : c'est lui qui règle la révolution des diverses planètes, lui qui est ainsi l'origine et la mesure du temps (3, XXVIII, 106-120).

Déjà de cette dernière étape de son voyage céleste, Dante aperçoit les splendeurs de l'Empyrée, avec le point éblouissant où s'enferme l'Unité divine, et dont le poète avait d'abord remarqué le reflet dans le regard toujours plus fulgurant de Béatrice (XXVIII, 1-21); il distingue ensuite un cercle lumineux, semblable à un halo, qui tournoie autour du point divin avec une extrême rapidité, puis un second plus large, un troisième plus ample, et ainsi de suite jusqu'à neuf : leurs diamètres augmentent progressivement, mais leur rapidité diminue en même temps que leur éclat (XXVIII, 22-39) : ce sont les neuf hiérarchies des anges, réparties en trois groupes de trois[1], et ces

1. On trouve, en commençant par le cercle intérieur, le plus brillant et le plus rapide, les Séraphins, les Chérubins et les

séries de divines intelligences président à la révolution des neuf sphères célestes dans l'ordre opposé à leur grandeur, mais en rapport avec leur éclat et leur vitesse, les Séraphins correspondant au ciel Cristallin, les Anges à celui de la Lune (v. 40-78)[1].

Voici le poète dans l'Empyrée, en dehors du mouvement et du temps : le tourbillonnement des hiérarchies angéliques n'attire plus ses regards, et Béatrice l'avertit qu'il va voir les bienheureux, non plus enfermés dans les lueurs qui jusque-là dérobaient aux yeux leur physionomie, mais revêtus des corps glorieux qu'ils auront au jour du jugement (XXX, 44-45)[2]. Dante se trouve au cœur de la Rose céleste (voir p. 229), et d'abord, ou du moins aussitôt que ses regards ont acquis assez de force pour supporter les rayons aveuglants qui l'entourent de toutes parts, Dante distingue seulement un fleuve de lumière

Trônes; — les Dominations, les Vertus et les Puissances; — les Principautés, les Archanges et les Anges. Cette répartition en 3×3, si chère à Dante, remonte à Denys l'Aréopagite, dont l'autorité est invoquée ch. XXVIII, 130. Une trace des variations d'opinion de Dante au cours de la composition de son poème doit être relevée ici : conformément à la doctrine de Denys, les Principautés correspondent au ciel de Vénus (3, XXVIII, 124-126), tandis que plus haut (3, IX, 61) ce sont les Trônes qui ont la présidence de ce ciel, conformément à l'enseignement déjà donné dans le *Convivio*, II, 6, d'après Brunetto Latini (*Trésor*, 1, 12).

1. Il faut noter encore que d'après le *Convivio* (II, 14-15), mais non dans la Divine Comédie, les neuf sphères célestes sont assimilées par Dante aux trois sciences du *Trivium*, aux quatre du *Quadrivium*, auxquelles s'ajoutent la philosophie naturelle et la philosophie morale.

2. Aussi ne faudra-t-il pas s'étonner de voir Dante parler des yeux et des joues de Saint-Bernard (XXXI, 61), ce qui eût été absurde à propos des apparitions des diverses sphères après celle de la Lune.

entre deux rives fleuries, et d'où jaillissent des étincelles qui vont de toutes parts se poser sur les fleurs, puis se replongent dans le courant après s'être enivrées de parfums (XXX, 61-69). Il apprend bientôt que ces étincelles sont des anges ; les fleurs sont les élus, revêtus de robes blanches, et assis sur les innombrables gradins de la Rose mystique : le fleuve de lumière est le rayonnement de la splendeur divine (XXXI, 1-25). La moitié inférieure de la Rose est occupée par les élus qui n'ont pourtant pas de mérites personnels à faire valoir, c'est-à-dire par les enfants morts avant d'avoir connu le mal ; les gradins supérieurs, les plus vastes, sont partagés longitudinalement en deux moitiés : d'un côté siègent les élus de l'ancienne alliance — là, toutes les places sont occupées — et de l'autre ceux de la nouvelle alliance — parmi lesquels il ne reste que peu de vides à remplir. D'une part la ligne de séparation est constituée par une série de femmes juives assises au-dessous l'une de l'autre : Marie au plus haut rang — à sa droite se voient saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste, à sa gauche Adam et Moïse, — devant elle, et plus bas, Ève, puis Rachel, Sarah, Rébecca, Ruth, etc... ; en face d'elles, disposés également de degré en degré, sont assis saint Jean-Baptiste entre sainte Anne à sa gauche et sainte Lucie à sa droite, et, au-dessous de lui, saint François, saint Benoît, saint Augustin, etc... (ch. XXXII). Tous ces détails sont révélés au poète par saint Bernard, le vénérable fondateur de l'abbaye de Clairvaux, qui s'est substitué à Béatrice pendant la première extase émerveillée du poète en présence de la Rose mystique : Béatrice a regagné sa place, à l'un des rangs les plus élevés — le troisième — de l'immense amphithéâtre, et le poète lui adresse ses actions de grâces avec une

dernière prière, à laquelle elle répond par un suprême sourire (XXXI, 67-93 ; voir p. 197).

Sous la conduite de saint Bernard, Dante approche de la révélation finale. Le mystique abbé de Clairvaux invoque l'aide de Marie, en une prière sublime (XXXIII, 1-39), pour que le fidèle pèlerin, parvenu jusqu'à ces hauteurs par le secours de la grâce, puisse obtenir la vision directe de Dieu, but de tous ses efforts. Marie intercède pour lui auprès de son fils, et Dante sent que son regard acquiert une puissance nouvelle : il peut fixer le point lumineux ; il y aperçoit réalisée l'unité des trois personnes divines ; il y distingue la double nature, divine et humaine, du Christ ; et tandis qu'il s'efforce de comprendre comment d'aussi mystérieuses unions sont possibles, un éclair vient tout à coup illuminer son intelligence, et sa vision prend fin brusquement, simplement, après l'admirable crescendo des derniers chants.

La puissance de l'imagination n'y est pas trahie un seul instant par les ressources merveilleuses d'une expression qui déplore sans cesse son insuffisance : en réalité, la conviction du poète et son enthousiasme sont si communicatifs, ils donnent à son style une vertu de suggestion telle, que dans l'esprit du lecteur surgit spontanément l'image qu'il faut renoncer à décrire.

CHAPITRE III

L'ALLÉGORIE

I

Les intentions didactiques du poète, quand il composa la Divine Comédie, étant connues (p. 201 et suiv.), on pourrait entreprendre d'étudier en elle-même la doctrine de Dante, sous son triple aspect théologique, scientifique et moral, pour ne rien dire de ses théories politiques, que le résumé des luttes auxquelles il a été personnellement mêlé a suffisamment mises en lumière. Mais cette enquête, pour légitime qu'elle soit, ne procurerait que déception : là n'est plus pour nous la vie et la beauté du grand poème ; là n'est pas davantage l'originalité de Dante. Son orthodoxie est telle que, en théologie, il met son point d'honneur à s'en tenir aussi rigoureusement que possible à la lettre de l'Écriture, y ajoutant, dans la mesure où il le juge nécessaire, les explications des interprètes les plus autorisés, c'est-à-dire celles des Pères, et surtout de saint Thomas. Rien n'est plus caractéristique, à cet égard, que l'examen auquel le poète est soumis sur la foi, l'espérance et la charité, devant saint Pierre, saint Jacques et saint Jean :

le candidat vise au seul mérite de réciter imperturbablement, sans une hésitation, son cours d'instruction religieuse. Dans tout son poème, Dante montre qu'il possède la *Somme* et les autres écrits de saint Thomas sur le bout du doigt.

La même observation s'applique à ses connaissances astronomiques, qui sont empruntées essentiellement au traité d'Alfraganus, *Elementa astronomica*[1]; les théories morales qu'il expose sont celles qu'il a trouvées dans l'*Éthique* d'Aristote commentée par saint Thomas, dans divers traités de Cicéron et de Sénèque, et dans la *Consolation* de Boèce[2]; aux quelques points où son appréciation des péchés heurte notre jugement — comme lorsqu'il inflige aux usuriers le même traitement qu'aux pécheurs contre nature, — ses conclusions sont strictement d'accord avec la doctrine de saint Thomas et de l'Église[3]. Ainsi Dante n'a sensiblement cherché aucune originalité dans l'orientation de son enseignement : il n'a voulu innover en rien ; il appartient à cette famille d'esprits qui pensent que la vérité a été révélée tout entière aux hommes en une seule fois. Son grand amour pour la science se traduit seulement par le zèle infatigable avec lequel il a interrogé les livres qui contiennent cette vérité. Il est si loin d'avoir un système à lui, qu'il lui arrive de changer d'avis lorsque sa dernière lecture contredit les notions qu'il avait acquises auparavant[4]. Dans ces

1. Voir Paget Toynbee dans la *Romania*, t. XXIV, p. 413-432.

2. Edward Moore, *Studies in Dante*, 1re série, Oxford 1896 ; Rocco Murari, *Dante e Boezio*, Bologne, 1905.

3. G. Arias, *Le istituzioni giuridiche medievali nella Divina Commedia*, Florence, 1901.

4. On l'a vu à propos des taches de la lune, à propos du langage que parlait Adam (p. 203, note), et aussi en ce qui concerne les hiérarchies angéliques et les sphères (p. 274, n. 1). D'autre

conditions, l'étude des doctrines exposées par Dante dans la Divine Comédie, et antérieurement dans le *Convivio*, se réduit à une étude de sources, qu'il ne saurait être question d'entreprendre à cette place.

Mais si la matière de son enseignement est peu originale, sa façon de le donner et l'accent qu'il lui communique sont entièrement personnels : ici nous sortons du domaine scientifique pour entrer dans celui de l'art, où le poète reprend tous ses avantages. Lui arrive-t-il, par exemple, de témoigner aux sodomites du septième cercle infernal, à Brunetto Latini (XV, 34 et suiv.) et aux autres (XVI, 14-18, 46-51), une déférence qu'il fait partager à Virgile? la question qui se pose ne relève plus de la morale, mais bien de la psychologie ; il s'agit de découvrir les raisons particulières que Dante avait de respecter ces damnés, en dépit de leurs péchés, tandis qu'il manifeste une extrême violence de passion à l'égard d'autres réprouvés, comme Filippo Argenti. Il appartient au même ordre d'idées, et non à l'examen du dogme, de justifier l'insistance avec laquelle Dante fait ressortir que la condamnation ou l'absolution prononcée par un prêtre, fût-il le plus haut placé de tous, est nulle et sans effet lorsqu'elle va à l'encontre de l'absolution ou de la condamnation divine (1, XXVII, 100-123 ; 2, III, 121-134 ; 2, V, 100-108). De même la profondeur de sincérité et d'émotion que Dante a communiquée à telle de ses professions de foi, empreintes de la plus

part l'*ultima ratio* à laquelle recourt souvent Dante, est que telle est la volonté de Dieu, et qu'il est inutile de vouloir en comprendre davantage (par exemple 2, III, 37 ; 3, XIX, 40-57, et XX, 130-138), ce qui est un raisonnement fort orthodoxe, mais très peu philosophique.

sévère orthodoxie, est due à l'ardeur de son âme et à la vigueur de son imagination et de son style.

On est ainsi amené, nécessairement, à considérer en lui-même l'art souverain de Dante : c'est là, en dernière analyse, ce qui pénètre tout et donne à tout sa valeur. Les enthousiasmes du poète et les généreuses aspirations de son cœur, voilà ce qui constitue la force et la beauté de son œuvre, bien plus que la qualité de ses idées. N'oublions pas que ce croyant timoré a glorifié mieux qu'aucun moderne, en quelques vers sublimes de l'épisode d'Ulysse (1, XXVI, 118-120), cet amour de la science qui fait que l'homme sacrifie joyeusement sa vie pour élargir son horizon. Tout Dante est dans ce contraste entre sa foi cristallisée et l'élan spontané de son cœur vers de nouvelles conquêtes de l'esprit humain.

Mais avant d'aborder l'étude de la poésie de Dante considérée comme un reflet de sa personnalité et comme une création artistique de son génie, il est indispensable de parler de ce langage particulier, si délaissé depuis des siècles, mais qu'il a employé sans jamais s'en lasser : l'allégorie; et avant tout, il est nécessaire de se faire une idée exacte de ce qu'était cette méthode d'interprétation allégorique dont il s'est inspiré d'un bout à l'autre de son œuvre.

Saint Thomas, auquel il faut toujours en revenir pour bien comprendre la pensée de Dante[1], explique fort clairement que les livres de l'Ancien Testament

1. Pour tout ce qui suit, le lecteur désireux d'approfondir ces discussions trouvera grand profit à lire l'ouvrage de M. Francesco Flamini, *I significati reconditi della Div. Com. e il suo fine supremo*, t. I (Livourne, 1903), p. 33-68. M. Flamini me paraît avoir précisé excellemment les termes des problèmes si complexes que soulève l'interprétation allégorique du poème.

doivent être interprétés de quatre manières différentes: d'abord quant au sens historique ou littéral, qu'il est superflu de définir autrement; puis au sens « allégorique », en tant que les faits accomplis sous l'ancienne alliance sont la figure de ceux qui devaient s'accomplir sous la nouvelle ; au sens « moral », car de ces faits se dégage une leçon où nous pouvons voir tracé notre devoir ; enfin au sens « anagogique », dans la mesure où ces faits peuvent nous révéler quelque mystère de la gloire éternelle. Que Dante ait connu et mis à profit ces définitions de son guide habituel, on ne saurait en douter quand on lit, au livre II (ch. I) du *Convivio*, au moment où le poète va commencer le commentaire de sa première canzone, qu'un texte doit donner lieu au moins à quatre interprétations : littérale, allégorique, morale et anagogique — cette dernière nommée par lui *sovrasenso* (sens superposé) —; puis il propose cet exemple d'interprétation allégorique : l'histoire d'Orphée qui apaisait les bêtes féroces et faisait mouvoir les arbres et les pierres au son de sa lyre, nous enseigne que le sage que fut Orphée savait, par son éloquence, apaiser la rage des hommes violents et cruels, et réveiller ceux que leur apathie et leur ignorance rapprochent des êtres inanimés ; et de ce sens allégorique dérivent les deux autres.

Mais Dante s'aperçoit bien que l'interprétation allégorique de la poésie diffère essentiellement de celle de l'Ancien Testament ; car les écrivains sacrés rapportaient des faits historiques, et la poésie n'est que fiction. Pour tout le moyen âge, ces fictions des poètes ne pouvaient se justifier que par les vérités profondes qu'elles étaient censées dérober aux regards profanes ; c'est ce que Dante appelle « la vérité cachée sous un beau mensonge », « dissimulée sous l'apparence d'une

fable ». L'idée que la poésie doit être utile et que le lecteur doit constamment s'appliquer à en dégager une leçon (1, IX, 61-63 et XX, 19-20) hantait la pensée de Dante ; dans ces conditions, le sens littéral de la poésie exprime nécessairement de pures fictions, mais de ces faits imaginaires se dégage, par voie d'interprétation allégorique, l'exposé d'une action réelle, — d'autant plus réelle, pour une pensée mystique, qu'elle est en général d'ordre spirituel.

De ce sens allégorique indispensable, car sans lui la poésie ne serait qu'un jeu puéril et méprisable, et aussi parce qu'il est la condition de tous les autres, on passe aisément au sens moral — celui qui nous donne des préceptes de bien vivre — et même au sens anagogique. Malheureusement, dans le commentaire des trois canzoni du *Convivio*, qui ne s'y prêtaient sans doute pas, Dante ne nous a laissé aucun exemple d'interprétation anagogique appliquée à la poésie. Est-ce à dire que la poésie soit incapable d'en recevoir une? Pareille conclusion serait en contradiction absolue avec le passage du *Convivio* analysé ci-dessus, et avec les habitudes d'esprit de Dante, qui a manifestement superposé les allégories : c'est ainsi que pour beaucoup de commentateurs, Virgile représente tour à tour la raison humaine et l'Empire, Béatrice la théologie et l'Église régénérée ; et qui oserait nier que ces deux interprétations soient également conformes à l'enseignement de Dante, ou pour mieux dire à deux aspects différents, mais constamment confondus, de son enseignement? C'est le mérite de M. Flamini d'avoir rappelé avec force que l'interprétation politique de la Divine Comédie devait correspondre à l'interprétation « anagogique » des Écritures[1]. Mais comment? Si le

1. *Op. cit.* I, 4, 63 et suiv.

sens anagogique, par définition, se rapporte à la gloire éternelle, on voit mal, au premier abord, comment il est possible de l'assimiler aux enseignements politiques. La distance est en réalité moins grande qu'elle n'en a l'air : puisque l'autorité impériale et l'autorité pontificale, restaurées dans leur pureté primitive, exercées dans un esprit de soumission aux desseins de Dieu, et respectées par les peuples, sont les deux seuls guides qualifiés pour conduire l'humanité dans la voie du salut, la réorganisation politique de la société en proie à l'anarchie est donc la condition première de ce salut des hommes, et ceci intéresse très directement ce que Dante appelle la « gloire éternelle ».

L'explication est très ingénieuse. A vrai dire, il faudrait une belle audace pour se porter garant que la pensée de Dante s'est développée précisément ainsi ; mais en admettant même que l'on conserve, prudemment, quelque doute à cet égard, l'hypothèse garde toute sa valeur comme méthode d'exposition des allégories dantesques, et à ce titre elle mérite de recevoir le meilleur accueil. Quant à l'interprétation morale, il est trop clair qu'elle se dégage spontanément, sans même que le commentateur ait besoin d'y insister, des vérités contenues dans le sens allégorique, et plus encore des vues générales se rattachant au destin de l'humanité.

De ces observations préliminaires il ressort, par voie de conséquence, que tout, dans la Divine Comédie, ne se prête pas à l'interprétation allégorique, puisque seules les fictions, les « beaux mensonges » de la poésie dérobent aux yeux une « vérité cachée ». Or le poème ne contient pas, tant s'en faut, que de beaux mensonges : par exemple de nombreuses doctrines morales, théologiques, politiques ou scientifiques y

sont exposées directement par Virgile, Stace, Béatrice, saint Bernard et bien d'autres ; ici la vérité ne s'enveloppe d'aucun voile. D'autre part, une foule de personnages historiques rappellent, dans leurs entretiens avec le poète, ou Dante rappelle pour eux, des événements réels, ou qu'il tenait pour tels; ici encore on n'a pas à chercher d'autre vérité que celle qu'énonce le sens littéral. Il en faut dire autant des élans lyriques, apostrophes et invectives, où la douleur et l'indignation du poète se donnent librement carrière. Enfin les allusions fréquentes aux événements de la vie de Dante ont encore un caractère historique très marqué ; tout au plus observera-t-on que ces souvenirs personnels servent de point de départ et de point d'appui à la fiction : ils ne se confondent pas avec elle.

Cette fiction poétique mérite de retenir d'abord l'attention au point de vue de l'interprétation des principales allégories qu'elle renferme.

II

La fiction fondamentale du poème, celle qui en constitue toute la charpente, peut se résumer en peu de mots quant au sens littéral : Dante, égaré dans une forêt obscure, essaie en vain de retrouver sa route; des monstres lui barrent le chemin au moment où il s'apprête à gravir une colline ensoleillée, et le rejettent dans la vallée d'ombre ; quelqu'un vient alors à son secours, c'est Virgile, qui va le conduire au but par un long détour : il lui fait visiter le séjour des damnés, escalade avec lui la montagne du Purgatoire jusqu'au Paradis terrestre ; là un nouveau guide, Béatrice, le

conduit de ciel en ciel jusqu'au séjour de la béatitude parfaite, jusqu'à la vue de Dieu.

Le caractère nettement personnel de cette fiction est tel que l'on a tort sans doute d'admettre, comme on est tenté de le faire au premier abord, que le sens allégorique en est la conversion de l'humanité pécheresse, ramenée dans la voie du salut. Il est certainement plus correct de dire, avec M. Flamini[1], que les faits imaginaires doivent représenter des faits réels, mais d'ordre spirituel, et que par suite ils désignent ici allégoriquement la conversion du poète : de l'état de péché (la forêt, la vallée), son âme s'élève d'abord, grâce aux lumières de la raison et de la sagesse humaines (Virgile), à l'état d'activité innocente et parfaite, qui constitue le bonheur terrestre (Paradis terrestre), et de là, grâce à la science divine révélée (Béatrice), à la béatitude, par la pleine intelligence de la nature de Dieu (Paradis céleste).

Que cette conversion de Dante ait eu lieu précisément en l'année 1300, et surtout qu'elle se soit accomplie en une seule fois, dans l'intervalle d'une semaine, entre le jeudi saint et le jeudi de Pâques, aucun lecteur du poème ne saurait le penser ; l'intention de Dante ne perd rien de sa clarté pour être présentée en un raccourci qui convient seul à la réalisation de l'œuvre d'art. Le choix même de l'année 1300 est significatif : cette date avait pour elle la majesté qu'elle doit à sa forme — le nombre 100, produit de 10×10, le chiffre de la centaine, 3, image de la Trinité[2] — ; c'était en outre une année de grâces spéciales pour la chrétienté, convoquée pour la première fois à Rome en un jubilé solennel par le pape Boniface VIII ; et bien que Dante

1. F. Flamini, *op. cit*, t. I, p. 52.
2. Voir ci-dessus p. 220 et suiv.

détestât la politique temporelle de ce pontife ambitieux, il ne méconnaissait pas les bienfaits spirituels de ce jubilé, dont il a évoqué le souvenir à plusieurs reprises (1, XVIII, 28-33; 2, II, 98-99). Mais à côté de ces raisons d'ordre général qui plaidaient en faveur de l'année 1300, il y en a quelques autres d'ordre purement personnel : à ce moment, Dante achève sa trente-cinquième année, il est arrivé « au milieu du chemin de la vie », il atteint « la plénitude de son âge » (1, XV, 50-51) ; au mois de juin, il est investi des fonctions de prieur — et il ignorait moins que personne que cette magistrature avait été pour lui l'origine de tous ses malheurs. C'était donc l'époque où il s'était laissé absorber par mille précocupations qui le détournaient de la seule pensée nécessaire, celle du salut : c'était la date précise où il se trouvait, sans comprendre comment il y était entré, « dans la forêt obscure, loin de la droite voie ».

Mais si l'on admet, pour rendre hommage à une saine méthode d'exégèse, cette interprétation personnelle de l'allégorie générale du poème, il faut bien reconnaître que l'intérêt en pâlit singulièrement à côté de l'interprétation morale et anagogique qui en découle : que nous importerait en effet l'expérience spirituelle de Dante, si elle n'enseignait comment, à l'en croire, une âme peut s'élever de l'erreur et du péché à la pureté et à la félicité parfaites par l'intelligence directe des mystères divins, et si, en outre, elle n'esquissait un programme politique destiné à préparer le salut de l'humanité entière[1] ? Ainsi envisagée, l'allégorie de la

1. Les déclarations du poète sur la mission dont il se sent chargé auprès de l'humanité pécheresse ne sauraient être plus explicites ; voir, 2, XXXII, 103-105, 3, XVII, 127-142 et XXVII, 64-66, etc...

forêt et de la vallée désigne aussi l'anarchie qui règne dans le monde, et les deux guides qui ramènent l'humanité égarée vers l'ordre et la paix personnifient, en même temps que la raison et la révélation, l'autorité impériale et l'autorité ecclésiastique. Ces allégories superposées ne se contredisent donc pas : elles se complètent.

Après ce coup d'œil général, il faut entrer dans le détail de l'action allégorique. Les premiers pas du voyage présentent une fiction fort transparente : la vallée de ténèbres d'où le poète sort à grand'peine (1, I, 1-12 et 19-27), et la colline éclairée par les premiers rayons du soleil levant (v. 16-18), sont comme une figuration anticipée de l'abîme infernal — état de damnation — et de la montagne de la purification que couronne le Paradis terrestre — état de félicité humaine réalisée par une activité conforme à l'innocence du cœur et à la pratique des vertus. Dante entreprend l'ascension de cette colline — il essaie, par ses propres moyens, de s'affranchir du péché, pour atteindre l'idéal de sainteté qu'il entrevoit —; mais, dès les premiers pas (v. 31-60), des obstacles imprévus lui barrent la route, et même le rejettent dans l'ombre de la vallée, aux terreurs de laquelle il croyait trop vite avoir échappé, — il a trop présumé de ses forces et retombe dans le péché.

L'embarras commence, très sérieux, quand il s'agit de discerner la nature de ces obstacles. La fiction du poète est bien connue : un lynx agile, au pelage tacheté[1], se présente d'abord, menaçant ; pourtant Dante ne désespère pas de vaincre sa résistance (v. 31-43) ; puis

1. Il n'est pas du tout certain que Dante distinguât nettement entre lynx, panthère et léopard. Cf. J. Camus, dans le *Giorn. stor. della lett. ital.*, t. 53 (1909).

paraît un lion, plus terrible, dressant sa tête orgueilleuse, ouvrant une gueule prête à tout dévorer (44-48); enfin une louve affamée s'élance vers le poète et consomme sa déroute (49-60). L'allégorie des « trois bêtes » est une des tortures sans cesse renouvelées de l'exégèse dantesque. Les plus anciens commentateurs reconnaissent dans le lynx le symbole de la luxure, dans le lion l'orgueil, et dans la louve l'avarice ; mais leur quasi unanimité est peu significative, car le plus souvent ils se copient l'un l'autre sans critique, et l'origine de cette interprétation est facile à reconstituer : le port altier du roi des animaux fait aussitôt penser à l'orgueil ; le portrait de la louve, tel surtout que la dépeint Virgile (1, I, 94-99) répond excellemment à la personnification de l'avidité, et d'ailleurs dans le Purgatoire (XX, 10-12) « l'antique louve » est maudite dans le cercle des avares ; quant au lynx agile et gracieux, on a pensé à un péché assez communément attribué à Dante, la luxure : un peu plus loin (1, XVI, 106-108) le poète dit qu'il avait les reins ceints d'une corde, dont il se servait parfois pour prendre « le lynx à la robe mouchetée », et l'on a vu là une allusion à l'adhésion du poète au tiers ordre franciscain, ainsi qu'à la discipline qu'il s'infligeait pour vaincre les tentations charnelles.

De ces trois interprétations, la plus satisfaisante semble dès l'abord être celle de l'avarice appliquée à la louve, d'autant plus que Dante ne cesse, dans son poème, de dénoncer ce vice comme l'agent le plus redoutable de décomposition morale et politique dans la société humaine : il le flétrit chez les princes et chez les peuples surtout chez les Florentins, chez les moines et chez les prêtres, à commencer par les papes. Les commentateurs modernes les plus compétents hésitent davan-

tage en ce qui concerne le lynx et le lion : l'un veut voir dans le lynx un symbole de l'envie[1], l'autre pense que le lion représente la gourmandise[2], mais on ne réussit pas à saisir l'avantage de ces interprétations.

La vérité est que le symbole même communément admis de la louve répond très mal aux conditions rigoureuses de l'interprétation allégorique telle que l'ar définie Dante : il s'agit d'abord de savoir, non si l'humanité est en proie à la passion des richesses, mais bien si tel était le péché dominant du poète ; or on ne peut appuyer pareil soupçon sur aucun fait, sur aucun texte. Dante avoue qu'il était sujet à l'orgueil (2, XIII, 136-138) ; il nous fournit d'assez sérieuses raisons de penser que sa conscience n'était pas entièrement tranquille en ce qui concerne la luxure[3] ; mais le péché d'avarice lui était aussi étranger que celui d'envie[4] ou de gourmandise. Or c'est tout juste cette louve qui, d'après le sens littéral, constitue l'obstacle insurmontable, devant lequel échouent tous les efforts du pécheur converti !

Cette considération paraît décisive, et, ici encore, on est heureux d'accueillir les explications subtiles — en ces matières, ce n'est pas une critique — de M. Flamini[5]. Si la classification des péchés dans l'Enfer est

1. Fr. D'Ovidio, *Le tre fiere*, dans ses *Studi sulla Div. Comm.* (1901), p. 302 et suiv.

2. *La Divina Commedia nuovamente commentata* da F. Torraca (Rome-Milan, 1905), p. 4, note aux v. 52-54.

3. Outre sa célèbre confession à Béatrice, dans le Paradis terrestre (2, XXX-XXXI), nous voyons que Dante traverse la flamme où sont enfermés les luxurieux du Purgatoire (XXVII, 46-53) : or c'est la seule fois qu'il subit, dans son corps, les tourments auxquels sont soumises les âmes.

4. Le passage cité, 2, XIII, 136-138, indique nettement que Dante se sentait indemne à l'égard de ce péché.

5. *Op. cit.*, t. II, p. 127 et suiv.

fondée, d'après l'Éthique d'Aristote, sur les trois mauvaises dispositions de l'âme humaine (p. 243), et si, comme il est logique de l'admettre, les trois faces et les trois paires d'ailes de Lucifer (voy. p. 253) correspondent à ces « trois dispositions que réprouve le ciel » (1, XI, 81)[1], on peut supposer sans imprudence que les trois obstacles rencontrés dès le premier chant se rattachent à cette classification. Il ne s'agirait donc pas de péchés proprement dits, mais de dispositions inhérentes à la nature humaine, et qui sont des aptitudes à pécher. La plus redoutable, la méchanceté, l'amour du mal servi par la réflexion et l'adresse, serait figurée par le lynx, souple et félin[2], à l'aspect séduisant, dont le poète espère être en mesure de triompher aisément, car une âme éprise de perfection morale, et déjà sur la voie de la conversion, se sent forte contre toute idée de trahison, de vol ou de mensonge. La méchanceté bestiale, c'est-à-dire l'amour du mal pratiqué à la manière des brutes, sans l'intervention de la raison, convient fort bien au lion ; la part de la louve serait donc l' « incontinence », c'est-à-dire la pratique du mal qui résulte d'une simple faiblesse, d'une impuissance à résister à la tentation. Cette disposition, qui n'implique pas la volonté consciente de désobéir à Dieu, est la moins détestable, mais elle est

1. *Ibid.*, t. II, p. 108 et suiv.

2. Il est tout à fait frappant que la corde, à propos de laquelle Dante rappelle le lynx, au ch. XVI de l'Enfer (v. 106-108), sert à donner un ordre au monstre qui personnifie un aspect particulier de la méchanceté, « Géryon, hideux portrait de la fraude » (XVII, 7), dont la peau est tachetée comme celle du lynx (v. 14-15) ; si Dante portait cette corde pour capturer le lynx, elle réussit en effet fort bien à rendre Géryon docile. M. Flamini croit pouvoir préciser le sens allégorique de la corde : l'empire de la volonté (*op. cit.* t. II, p. 76-77).

la plus irrésistible, la plus funeste au genre humain — les cercles infernaux où s'expient les péchés d'incontinence sont les plus vastes —; le pécheur qui veut entrer dans la voie de la conversion peut se trouver impuissant, désarmé en face de certaines tentations sans cesse renaissantes : il n'en saurait constamment triompher par ses seules forces; la grâce divine lui est nécessaire.

Le portrait de la louve, « maigre, chargée de tous les appétits du monde, au milieu duquel elle sème la douleur » (1, I, 49-51), qui « s'accouple avec toutes sortes d'autres animaux », dont « la nature est si perverse que rien n'assouvit son appétit, et qu'après avoir mangé elle a plus faim qu'auparavant » (v. 97-99), ne s'adapte pas moins bien à la disposition d'incontinence qu'au péché d'avarice, et M. Flamini semble avoir partie gagnée[1], quand il montre que l' « antique louve », maudite au chant XX du Purgatoire (v. 10), ne désigne pas nécessairement le seul péché des avares, mais tout aussi bien la disposition d'où procèdent les trois péchés capitaux dont se purifient les âmes dans les trois derniers cercles, avarice, gourmandise et luxure, c'est-à-dire trois péchés d'incontinence.

La démonstration est très convaincante; mais il demeure au moins aussi certain que, si nous passons du sens allégorique proprement dit à l'interprétation morale et anagogique, le symbole de la louve est destiné à se préciser : au sens moral, il faut qu'en s'appliquant la leçon cachée « sous le voile de ces vers étranges », chaque lecteur de Dante puisse penser plus particulièrement à la forme d'incontinence qui lui est familière ; quant au sens anagogique, le poète lui-même

1. *Op. cit*, t. II, p. 134 et suiv.

n'a jamais cessé de répéter que, de tous les péchés d'incontinence, l'avarice « ce mal qui s'est emparé du monde entier » (2, XX, 8), est celui qui a tout corrompu, tout déformé, vouant l'humanité à l'anarchie et à la rébellion contre les desseins de Dieu. Or nulle part les ravages de cette gangrène n'étaient aussi profonds, aussi scandaleux que dans cette Église du Christ, dont la vertu principale aurait dû être l'amour de la pauvreté ; et comment ne pas se rappeler alors que la louve est l'emblème de Rome[1]? Voilà donc un nouveau sens symbolique dont la superposition aux autres est plus que légitime : elle est nécessaire, et répond à une des préoccupations dominantes du poète[2].

A l'énoncé des méfaits de la louve se rattache étroitement l'annonce du sauveur, du lévrier, ou plutôt du molosse rapide (*Veltro*) « qui la fera mourir dans les tourments et la rejettera en enfer, d'où la jalousie du malin l'a déchaînée dans le monde » (1, I, 102, 110-111). Cette foi dans la venue d'un libérateur, qui devait rétablir l'ordre sur la terre et remettre l'humanité dans la voie du salut, est exprimée dans chacune des trois parties du poème, mais avec des précisions différentes. Ici, la prophétie est faite en termes très vagues, voire même sibyllins (v. 103-105), comme il convient lorsqu'il s'agit d'une perspective à échéance très éloignée,

1. La voracité du loup est reprochée aux papes avec insistance, par Folquet de Marseille (3, IX, 132) et par saint Pierre (3, XXVII, 55), chaque fois avec le sens allégorique de cupidité, d'amour de l'argent ; le mot *lupi* appliqué aux Florentins (3,XXV, 6, et 2, XIV, 50 et 59) désigne d'une façon plus générale la cruauté, la brutalité de ces manieurs d'argent.

2. Certains critiques modernes veulent aussi voir dans le lion le symbole de la maison de France — ou plutôt d'Anjou — et dans le lynx tacheté celui des Blancs et des Noirs de Florence.

dont les modalités restent enveloppées de brume. Dante est plus explicite lorsqu'il prédit, à la date fictive de 1300, des événements qu'il avait vus, ou qu'il voyait s'accomplir sous ses yeux. Si l'on envisage le sens allégorique de la louve — la faiblesse de la volonté humaine pour résister aux péchés d'incontinence —, le lévrier qui lui donnera la chasse ne saurait être que le Christ, quand il réapparaîtra sur la terre, car il ne peut dépendre d'un homme d'améliorer notre nature. Mais au point de vue politique, celui qui châtiera la louve romaine et détruira à tout jamais ses appétits de domination temporelle doit être nécessairement un empereur[1]. Lequel? C'est ce que, avant 1308, Dante eût été bien embarrassé de dire : il l'attendait, voilà qui est sûr ; mais il n'en savait pas davantage. De là l'imprécision de sa prophétie.

Il faut revenir au pécheur que la louve a repoussé, dès ses premiers pas sur le chemin de la conversion. Empêché de reconquérir par ses seules forces cet état d'activité vertueuse qui constitue la félicité terrestre, il a besoin d'un secours divin ; et voici qu'un guide se présente à lui : c'est Virgile (I, 61 et suiv.) ; celui-ci lui apprend que, la résistance de la louve étant invincible, il ne reste qu'à suivre un autre chemin (v. 91 et suiv.) : visiter le séjour de la damnation (v. 112-117), pour apprendre à connaître et à détester toutes les formes du péché, puis gravir la montagne de la pénitence, au sommet de laquelle un guide plus qualifié achèvera l'œuvre de la conversion (v. 118-123). Pareil voyage ne saurait être entrepris sans une grâce spéciale, et celle-ci a été obtenue au poète par l'intervention de « trois femmes bénies » (1, II, 124), symbole collectif de la sollicitude divine pour la détresse du

1. V. Cian, *Sulle orme del Veltro*, 1897.

pécheur repentant : la vierge Marie, image de la miséricorde, a entendu la plainte de Dante rejeté dans la forêt du péché ; aussitôt elle a appelé sainte Lucie, qui viendra encore en aide au poète dans le Purgatoire, et qui représente une forme de la grâce ; elle s'empresse d'avertir Béatrice du danger que court son fidèle serviteur. Béatrice abandonne pour un instant sa place dans la Rose céleste, va trouver Virgile dans le Limbe, et l'envoie au secours de Dante. Ce que symbolise Béatrice, il sera temps d'y insister quand son rôle prendra plus d'importance dans l'action ; elle se borne ici à procurer au poète un guide qui personnifie la raison humaine, encore privée des lumières de la révélation, mais portée à son plus haut degré de noblesse, de rectitude et de science.

Le symbole de Virgile est un de ceux sur lesquels, depuis le premier jour, l'accord des commentateurs a été le plus constant ; aucun n'est en effet plus clair et, ce qui ne gâte rien, plus poétique — sans excepter même Béatrice. Virgile représente la « lumière » de Dante (2, VI, 29), le « soleil » qui dissipe toutes les ombres (1, XI, 91), la faculté suprême (*virtù somma*, 1, X, 4) concédée à l'homme ; en lui habite toute sagesse (1, VIII, 7) et toute science (1, VII, 3), fortifiées par une éloquence persuasive (1, I, 79-80) ; en un mot il est le type de la perfection humaine avant que la révélation divine l'eût éclairée, et c'est bien ainsi que la conscience érudite du moyen âge, dégagée des légendes grossières[1], se représentait le poète de

1. L'imagination populaire, notamment à Naples, allait jusqu'à faire de Virgile une espèce de sorcier ; voir D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, 2e éd. 1896 ; Dante proteste indirectement contre ces fables au ch. XX de l'Enfer, par la bouche du poète latin.

l'Énéide. L'allégorie morale du rôle confié à ce personnage tend donc à démontrer que l'âme du pécheur converti, avant d'être admise à pénétrer les mystères divins, doit acquérir dans toute sa plénitude l'exercice de la droite raison, soutenue par la science humaine : par ce moyen, il est à même de réaliser l'idéal de félicité terrestre, d'où le péché d'Adam nous a fait déchoir. Politiquement, Virgile, qui a célébré la gloire de Rome et la grandeur de sa destinée, qui a vécu sous « le vertueux Auguste » (1, I, 71), au moment où l'empire du monde avait atteint, dans la paix, l'état de perfection attendu par Dieu pour envoyer son fils sur la terre — Virgile représente l'institution impériale, ce chef-d'œuvre de la raison et de la sagesse humaines travaillant avec docilité à réaliser les desseins éternels de la Providence.

Ce qui donne à ce symbole si expressif une beauté poétique particulière, c'est qu'ici la fiction — Virgile venant affectueusement en aide à Dante — répond à une réalité historique et, si l'on peut dire, sentimentale : le poète florentin avait toujours aimé en Virgile un maître et un modèle ; c'est à l'étude constante de son œuvre qu'il faisait honneur du « beau style » grâce auquel il avait lui-même conquis la célébrité (1, I, 82-87). Cette affection filiale, à laquelle Virgile répond par une tendresse toute paternelle, donne un charme spécial à cette allégorie, depuis l'explosion de joie qui accompagne le salut de Dante à « son guide, son seigneur et son maître » (1, II, 140), jusqu'à la déception et aux larmes qui suivent la disparition inopinée de Virgile, sans que Dante ait pu adresser au moins un mot de remerciement et d'adieu à ce « très doux père » (2, XXX, 49-51). Que de mauvais pas, en effet, d'où Virgile l'avait tiré avec la ten-

dresse d'une mère pour son enfant (1, XXIII, 37-42) !

La raison éclairée par la science ramène donc le pécheur converti à un état de félicité terrestre ingénieusement figuré par le paradis où avait été créé Adam. A dire vrai, on peut s'étonner que la raison humaine, dépourvue des lumières de la révélation, puisse s'élever si haut ; et l'on est un peu surpris de voir un païen si bien informé de tout ce qui concerne la chute de Lucifer et le contre-coup qu'en reçut la configuration de la terre, de l'Enfer et du Purgatoire (1, XXXIV ; voir p. 229). Dante a paré à de plus graves objections en suscitant, à partir du chant XXI du Purgatoire, un personnage qui est comme un dédoublement et une prolongation de celui de Virgile : le poète latin Stace. Que la conversion secrète de Stace à la doctrine chrétienne soit une invention de Dante, comme il semble, ou qu'elle dérive de quelque tradition médiévale, il importe assez peu[1] ; l'essentiel est que, dans le poème, Stace soit devenu chrétien précisément en étudiant Virgile, son oracle, dont certains vers fameux (Églogue IV, v. 5-7) semblaient annoncer l'avènement prochain d'une religion nouvelle. Ainsi ce qui a manqué au poète de l'Énéide, cette vérité chrétienne dont son œuvre, par une inspiration divine encore qu'inconsciente, contient le présage, son meilleur disciple l'a possédée, et l'a tenue de lui. Or Stace, au moment où Dante et son guide traversent la cinquième terrasse, celle des avares et des prodigues, a justement achevé

1. Voir D. Comparetti, *op. cit.* I, p. 303-304, et BSD, t. VIII, p. 258-260. MM. Michele Scherillo et Giuseppe Albini, dans *Atene e Roma* (t. V, 1902, p. 497 et 516) sont d'accord pour regarder le christianisme de Stace comme une invention de Dante. M. Fr. D'Ovidio refuse de reconnaître un sens symbolique à la figure de Stace chez Dante (*Il Purgatorio e il suo Preludio*, 1906, p. 560); il est difficile d'accepter cette opinion.

la longue purification qui lui a été imposée : libre enfin de gravir la montagne jusqu'au faîte, il accompagne les deux nouveaux venus, et assiste Dante au cours des dernières scènes qui se déroulent dans le Paradis terrestre, bien après que Virgile a disparu. Si donc Virgile représente la raison et la science humaines, dépourvues du secours de la révélation, Stace prolonge le même symbole en l'enrichissant de la connaissance de quelques vérités révélées; son enseignement porte en effet sur divers points très importants, que Virgile n'aurait pu traiter avec les seules ressources de la raison[1].

III

Au pied de la montagne du Purgatoire se tient un personnage visiblement chargé de surveiller l'accès de ce séjour : il interroge, non sans brusquerie, Dante et Virgile qui viennent d'arriver par un passage interdit, et gourmande les âmes qui s'attardent à écouter des chansons au lieu de se hâter vers les places auxquelles elles sont destinées (ch. I-II). Sa fonction est en apparence subalterne: il fait la police du rivage. Mais si l'on considère la majesté un peu farouche de sa physionomie et la noblesse du nom qu'il porte — Caton d'Utique —, on se persuade aussitôt que ce rude vieillard doit exprimer une allégorie digne d'attention ; or Dante l'a clairement indiquée par ces deux beaux vers que prononce Virgile, pour concilier à son disciple la bienveillance de ce gardien soup-

1. Par exemple la théorie de la génération (XXV) et celle de la nature des « corps aériens » dont sont revêtues les âmes du Purgatoire (*Ibid.*).

çonneux : « La liberté est le bien auquel il aspire ; celui-là en connaît le prix, qui, pour elle, renonce à sa propre vie » (2, I, 71-72). C'est un argument *ad hominem* : Caton s'était donné la mort plutôt que de subir la servitude ; son rôle est de laisser passer ceux qui, pour se libérer de l'esclavage du péché, sont prêts à anéantir en eux toute trace d'attachements terrestres. Il représente donc la volonté libre qui recherche l'affranchissement définitif de l'âme.

Mais on ne peut se défendre de quelque surprise en trouvant cet illustre païen ailleurs que dans le « noble château » du Limbe, ce suicidé ailleurs que dans la plaintive forêt où gémit Pier della Vigna, cet irréductible adversaire de César ailleurs qu'en compagnie de Brutus et de Cassius. Évidemment la réputation du grand stoïcien, la juridiction que Virgile lui accordait déjà sur les âmes pieuses (En. VIII, 670), les éloges de sa vertu qu'on lit dans Cicéron, Sénèque et Lucain, n'ont laissé voir à Dante que la fermeté de son caractère et son amour de la liberté. Mais la situation qui en résulte est embarrassante : pour Virgile, nous savons que son séjour définitif est dans le Limbe, où il retournera, sa mission une fois terminée ; Béatrice ne quitte son siège, sur un des plus hauts degrés de la Rose céleste, que pour en reprendre possession dès qu'elle le peut (3, XXXI). Mais quelle place est assignée à Caton? Assurément il n'est pas appelé à gravir pour son propre compte la montagne à la garde de laquelle il est préposé ; seule une interprétation fautive de quelques vers (2, I, 88-90) a pu faire croire qu'il avait été tiré du Limbe par le Christ, avec les patriarches ; ce serait prêter gratuitement à Dante une énormité théologique[1]. Cependant, à la

1. Le commentaire de Fr. Torraca (*Div. Comm. nuovamente*

résurrection de la chair, Caton sera revêtu de son corps glorieux (v. 75), c'est-à-dire qu'il sera admis à la béatitude du Paradis. Tout cela manque un peu de clarté. Faut-il encore remarquer que l'amour de la liberté politique, qui poussa au suicide le vaincu que fut Caton, n'a qu'un rapport douteux avec l'affranchissement de toute trace de péché, auquel aspirent les élus? La silhouette du Caton dantesque est fièrement campée au seuil du Purgatoire : c'est une noble création artistique ; mais sachons reconnaître que l'adaptation du personnage historique à son rôle allégorique n'est pas entièrement satisfaisante. Si Dante ne l'avait pas nommé aussi explicitement, il est fort probable qu'on ne l'identifierait pas sans contestation.

A l'extrémité opposée du Purgatoire, au sommet de la montagne, le poète et ses deux guides rencontrent un autre personnage, préposé cette fois à la garde du Paradis terrestre, son domaine : c'est Matelda. Dans le décor féerique de la divine forêt, embaumée, pleine de fleurs, d'oiseaux, d'eaux limpides, et comme enveloppée par l'harmonie des sphères célestes, Matelda chante en cueillant des fleurs (2, XXVIII, 37-42) ; séparée de Dante par un cours d'eau, elle répond avec bienveillance à ses questions et le conduit jusqu'à la clairière où apparaîtra Béatrice ; c'est elle qui lui fait traverser le Léthé, en l'y plongeant (XXXI, 91-102), elle encore qui le conduit, en compagnie de Stace, au bord de l'Eunoé, où tous deux boivent

commentata, Rome-Milan, 1905, p. 312) paraît le plus raisonnable sur ce point ; il reste pourtant l'équivoque de l'expression « *per quella legge che fatta fu...* » au v. 90. — Naturellement il faut lire, dans ce commentaire, que Caton était mort 80 ans avant la descente du Christ au Limbe, et non 8 ans!

quelques gorgées de l'eau qui les rend aptes à s'élever d'astre en astre (XXXIII, 124-145). Aucune autre création de Dante, dans le genre idyllique, n'atteint le charme poétique de cette figure de femme, surtout dans la partie de son rôle qui précède l'entrée en scène de Béatrice (XXVIII, et XXIX, 1-15); le sens allégorique qui lui convient ne soulève aucune difficulté, Dante ayant eu soin de le préciser au moyen d'un rêve qui précède son arrivée dans le Paradis terrestre, et dans lequel Lia, symbole traditionnel de la vie active, est une apparition anticipée de Matelda (2, XXVII, 97-108) : la nymphe du Paradis terrestre personnifie donc cette activité vertueuse qui assure la félicité suprême de l'homme sur la terre, et le prépare à une félicité supérieure.

La difficulté commence lorsqu'il s'agit de reconnaître le personnage historique que Dante a désigné sous le nom de Matelda. Les anciens commentateurs n'ont guère hésité à nommer ici Mathilde de Canossa, « la grande comtesse de Toscane » (pages 32-35) ; mais la plupart des modernes font mauvaise mine à cette identification : la comtesse Mathilde était morte à 69 ans, après une existence de luttes guerrières, à laquelle elle doit une physionomie de virago, qui ne rappelle en rien celle de la naïve Proserpine quand Pluton l'enleva (2, XXVIII, 49-51) ; en outre, Mathilde combattit toujours ardemment, aux côtés de l'Église, l'autorité impériale, et par testament elle légua ses immenses domaines au saint-siège, accroissant ainsi les possessions et les ambitions temporelles des papes : son activité ne semblait guère capable de plaire à Dante ; on crut donc devoir chercher autre chose. On chercha, sans aucun succès, parmi les compagnes de Béatrice, à peine indiquées dans la pénombre de

la *Vita Nuova* ; on chercha jusqu'en Allemagne où l'on trouva autant de Mathilde qu'on en pouvait souhaiter, notamment deux nonnes du XIII[e] siècle, Mathilde de Hackeborn et Mathilde de Magdebourg, auteurs de traités d'édification inspirés par un mysticisme très accentué (p. 217), qui les eût désignées pour personnifier la vie contemplative bien plus que la vie active. D'ailleurs Dante les connut-il? Il n'y a aucune apparence, et c'est même une question de savoir si l'une des deux, celle dont les titres seraient les moins vains, n'est pas morte après 1300 ! De guerre lasse, quelques critiques admettent que Matelda est « un pur symbole » ; mais cette solution est la moins acceptable de toutes, car la fiction dantesque met toujours en œuvre des éléments empruntés soit à l'histoire soit à la poésie ; parmi les personnages actifs de la Divine Comédie, la seule exception notable est celle des « Malebranche » de la cinquième bolgia infernale, et nul ne soutiendra que Matelda puisse être rangée dans la même catégorie que ces diables ! Sa personne, son nom tout au moins, doit se retrouver dans la poésie, dans la Bible ou dans l'histoire ; et puisque, dans la série des guides qui aident Dante à accomplir son voyage mystique, elle se place entre Virgile, Stace, Caton, Béatrice et saint Bernard, c'est dans l'histoire qu'il faut la chercher de préférence.

Force est donc de revenir à la vieille comtesse de Toscane, à l'auxiliaire du terrible Grégoire VII dans son effort pour terrasser l'Empire, à la souveraine de ce fameux donjon de Canossa, où se déroula, en sa présence, l'acte le plus tragique de cette grande lutte, à celle enfin qui légua au saint-siège ses immenses domaines. Plusieurs critiques bien informés [1] se sont

1. Parmi les commentateurs qui ont récemment plaidé la

avisés que, si elle est morte presque septuagénaire, elle avait pourtant commencé par être jeune — et belle, ajoute un contemporain, — et que, dans le drame de Canossa, elle joua un rôle de conciliatrice : elle seule réussit à calmer la colère implacable du pape et à obtenir qu'il reçût Henri IV, dont l'humiliation lui paraissait suffisante. Mais pourquoi tant insister sur ce point? Pas plus que l'allégorie de Caton, celle de Matelda n'a nécessairement un sens politique — ou, si l'on veut absolument qu'elle en ait un, ce sens convient beaucoup mieux à la comtesse de Toscane qu'au suicidé d'Utique; car Matelda n'a aucun rapport avec Virgile, symbole impérial, qui disparaît sans avoir échangé un mot avec elle, tandis qu'elle conduit Dante vers Béatrice. Elle assiste avec le poète au triomphe symbolique de l'Église et à la figuration de ses épreuves; Béatrice s'adresse familièrement à elle, et lui donne ses instructions comme à une auxiliaire dévouée (2, XXXIII, 118-119 et 128-129). Si donc le sens moral de l'allégorie de Matelda est l'activité conforme à la vertu, le sens politique pourrait bien en être l'activité au service de l'Église régénérée — pour ce rôle, il faut avouer que personne ne méritait mieux d'être choisi que Mathilde de Canossa[1].

Mais la donation de ses biens que la comtesse de Toscane fit au pape? Dante pouvait-il l'approuver,

cause de la comtesse Mathilde, il faut citer en première ligne MM. Luigi Rocca, dans le vol. *Con Dante e per Dante* (Milan 1898), et Giuseppe Picciòla, *Matelda*, Bologne, 1902.

1. On nous dit : « Le Caton de Lucain se retrouve intact dans celui de Dante » — mais savons-nous « quelle Mathilde » Dante a connue, c'est-à-dire à travers quelle tradition encore vivante au XIIIe siècle, ou à travers quel texte perdu, ce Florentin, élevé dans un milieu guelfe, avait appris à se représenter la Grande Comtesse?

au moment même où il maudit la prétendue donation de Constantin (XXXII, 124-129)? Sans doute il ne l'approuvait pas plus que les donations précédentes ; mais s'il a placé Constantin au Paradis (XX, 55-60), ainsi que Charlemagne, autre bienfaiteur temporel de l'Église (XVIII, 43), ne pouvait-il confier à Mathilde un office subalterne dans le Paradis terrestre? Car il s'agit bien, pour elle comme pour Caton, d'un service permanent[1] : elle n'est pas là pour son propre compte, et l'assimilation de son cas avec celui de Caton peut seule nous laisser entrevoir qu'à la résurrection de la chair, ses fonctions devenant sans objet, elle sera revêtue de son corps glorieux et admise parmi les élus : en serait-elle moins digne que cet adversaire de l'empire, dont le stoïcisme avait été la seule religion?

Au milieu du Paradis terrestre, sur les bords du Léthé, au pied de l'arbre de la science du bien et du mal, se déroulent les scènes capitales où s'affirment et se caractérisent à la fois la personnalité historique et la personnalité allégorique de Béatrice. A un certain moment, nous retrouvons face à face, pour notre plus grande joie, les deux amants de la *Vita Nuova* (p. 122 et suiv.), et c'est un soulagement de penser que, derrière cette scène profondément humaine, d'une sincérité si noble et si émouvante, ne se cache aucun symbole. Savourons les douceurs de cette oasis ; elles sont brèves : les conditions dans lesquelles a lieu l'apparition de Béatrice et les visions surprenantes qui la suivent ne nous permettent pas de nous y reposer bien longtemps.

Une majestueuse procession se déroule au bord

1. Parmi les vers auxquels il a été renvoyé précédemment, il faut relever cette expression de Béatrice à Matelda : « *Ménalo... come tu se'usa* » (2, XXXIII, 128).

du fleuve : sept candélabres, figurant « les sept esprits de Dieu » de l'Apocalypse (IV, 5), ou les sept dons du Saint-Esprit, ouvrent la marche, et laissent derrière eux un sillage brillant comparable à un arc-en-ciel ; sous cette traînée lumineuse, comme sous un dais glorieux, s'avancent vingt-quatre vieillards couronnés de lys — les vingt-quatre livres de l'Ancien Testament, d'après la division de saint Jérôme ; ils sont suivis des quatre animaux, emblèmes des quatre évangiles, formant les quatre angles d'un quadrilatère où s'encadre un char encore vide, que traîne un griffon dont la double nature, de lion et d'aigle, symbolise la double nature de l'Homme-Dieu : de chaque côté, le char est escorté de jeunes femmes, à droite le groupe des trois vertus théologales, à gauche celui des quatre vertus cardinales. La procession se termine par sept nouveaux personnages, couronnés cette fois de roses et de fleurs rouges, et qui personnifient les derniers livres du Nouveau Testament, les Actes des Apôtres, les Épitres de divers auteurs, et le dernier de tous, sous les traits d'un vieillard qui marche en dormant, le livre de l'Apocalypse, modèle principal de tout cet épisode (ch. XXIX). Lorsque Béatrice descend du ciel, au milieu de l'attente générale et sous une pluie de fleurs, lorsqu'elle vient se placer sur le char triomphal, il est facile de reconnaître en elle la science des choses divines, seule capable d'interpréter toutes les parties des saintes Écritures. Symbole de la vérité révélée, Béatrice représente aussi l'autorité que Dieu a donnée à son Église spirituelle pour instruire les hommes.

Les chants XXXII et XXXIII du Purgatoire sont une véritable apocalypse retraçant les destinées passées, présentes et futures de l'Église dans ses rapports avec l'Empire. Il appartient au commentaire littéral

d'en expliquer, ou plutôt d'en discuter chaque détail, et il en est de fort obscurs, de bien déconcertants. Les lignes générales du tableau se ramènent à ceci : Béatrice descend de son char au pied de l'arbre qui domine toute la divine forêt, et le griffon en attache lui-même le timon au tronc de l'arbre : ce dernier, jusqu'alors privé de toute végétation, se couvre instantanément de fleurs ; un chant s'élève, d'une douceur telle que Dante ne peut l'entendre et qu'il s'endort (XXXII, 49-69), — symbole probable de la concorde de la justice divine (l'arbre) et du pouvoir religieux (le char), d'où résulte le bonheur parfait de l'humanité. Mais des épreuves inattendues ne tardent pas à fondre sur le char de l'Église : c'est d'abord un aigle — un empereur, Constantin, suivant la légende — qui laisse tomber sur lui toutes ses plumes — qui abandonne au saint-siège ses droits sur une partie de l'Empire —, et une voix, du haut du ciel, déplore ce don pernicieux ; cependant un renard — l'hérésie arienne — s'est jeté sur le char, mais Béatrice le chasse ; alors un dragon sort de terre et défonce le malheureux véhicule — quelques interprètes veulent voir ici une allusion à Mahomet — ; ce qui reste du char se couvre entièrement de plumes, — l'Église temporelle s'enrichit de plus en plus —, et voilà que des têtes cornues, au nombre de sept, se dressent aux quatre angles et sur le timon : c'est la bête de l'Apocalypse. Une courtisane à la ceinture dénouée, aux yeux provocants s'y installe — la papauté dégénérée — et à ses côtés prend place un géant — Philippe le Bel — qui échange des baisers avec elle ; mais peu sûr de la fidélité de sa compagne, il la roue de coups, et l'entraîne, avec le char monstrueux, dans la forêt — image assez claire de l'exil du saint-siège en Avignon (XXXII, 109-160).

Le lecteur n'est pas moins étourdi, confondu, que Dante et Stace, témoins muets de la scène, par toute cette fantasmagorie; le principal mérite poétique en est la rapidité, accompagnée d'une netteté surprenante dans les images, qui se succèdent comme en un cauchemar. Maintenant Béatrice va parler et annoncer le salut prochain; elle répète le mot du Christ à ses disciples : « Encore un peu de temps, et vous ne me verrez plus (l'exil en Provence); encore un peu de temps, et vous me reverrez (le retour à Rome) », et elle fait « au plus dix pas » — qui paraissent devoir raisonnablement représenter dix ans (XXXIII, 10-18). Or la papauté émigra sur les bords du Rhône en 1305; pourquoi Dante pensait-il que cet exil prendrait fin au plus tard en 1315? Parce que sans doute, au moment où il écrivait ceci, en 1312-1313, il croyait l'empereur Henri VII à la veille de rétablir l'ordre et la paix dans le monde (p. 180-182). La prophétie se précise dans les paroles suivantes, où Béatrice désigne par un chiffre, DXV, le sauveur attendu. Ce 515, de quelque manière qu'on obtienne ce nombre[1], ne peut désigner que l'empereur Henri VII; il est le « lévrier » annoncé dès le premier chant de l'Enfer, mais enfin sorti des brumes d'un avenir incertain : cette fois il est présent, son œuvre s'accomplit lentement, sûrement : il a presque atteint le but. La confiance exaltée du poète était telle qu'elle osait prédire son succès à échéance fixe.

1. La plus curieuse explication est celle de M. Davidsohn reprise par M. Parodi, et déjà exposée ci-dessus, p. 181. — Il est d'usage aussi de lire ce DXV, qui est un chiffre (*cinque cento dieci e cinque*), comme *dux*, ce qui est moins précis, car c'est ramener la prophétie au même vague que celle du *Veltro* (p. 293).

Après le discours, volontairement obscur (XXXIII 82-84), que tient Béatrice sur l'inviolabilité de l'arbre, — la justice divine — elle précise, en quelques paroles plus simples, le sens fondamental, et dès lors unique, du rôle qui lui est échu : « Je ne t'ai parlé ce langage énigmatique, dit-elle à son poète, que pour te prouver l'immense supériorité de la doctrine que j'enseigne sur cette philosophie en qui tu as mis jusqu'ici ta confiance » (v. 85-90). Dante s'abandonne donc tout entier à la science émanée de Dieu, et s'élève avec elle jusqu'à l'Empyrée. Là un nouveau guide est nécessaire : la connaissance des vérités révélées éclaire l'intelligence ; mais la vue directe de Dieu et l'intime pénétration des mystères exigent une disposition de l'âme qui est étrangère à la science : cette joie suprême, Dante la doit à l'intercession de saint Bernard, symbole de la vie contemplative, qui, des hauteurs du Paradis céleste, s'oppose avec une symétrie parfaite à la vie active personnifiée par Matelda dans le Paradis terrestre.

On aperçoit aisément pourquoi le personnage de Béatrice, dont le rôle est capital au point de vue de l'action allégorique, reste, en dépit du sentiment profond qui fut le point de départ de sa conception, une création artistique moins heureuse que celle de Virgile : non seulement Béatrice récite de trop longs morceaux de pure doctrine, mais la fable à laquelle elle est mêlée dans le Paradis terrestre, sous prétexte de symboles, est par trop dépourvue d'intérêt immédiat, voire même de sens littéral. Comme, d'autre part, les incidents de voyage, si nombreux dans l'Enfer et encore dans le Purgatoire, deviennent à peu près nuls dans le Paradis, ce guide éblouissant n'a presque plus rien d'humain. Bien entendu, il faut toujours mettre à

part la belle scène des reproches que la femme aimée adresse à son infidèle amant; mais avec cette Béatrice réelle, si vivante, plus vivante même que dans la *Vita Nuova*, la Béatrice du Paradis ne conserve plus qu'un trait commun : la splendeur bienfaisante du regard. Déjà dans le livre de sa jeunesse, Dante avait dit que le sourire de ces yeux « lui découvrait les plus extrêmes limites de la béatitude » (VN. c. III); c'est eux encore qui, littéralement cette fois, enlèvent le poète jusqu'à l'Empyrée, toujours plus brillants, toujours plus souriants, en sorte qu'à les contempler, Dante s'exerce graduellement à supporter l'éclat grandissant des lumières divines.

IV

A côté des allégories fondamentales, inséparables de l'action même de la Divine Comédie, il y a place dans le poème pour un nombre assez considérable d'allégories secondaires, qui se rattachent plus ou moins directement à la principale. Il ne s'agit pas de les passer ici toutes en revue, mais d'en indiquer les groupes les plus caractéristiques et de donner une idée de la méthode d'interprétation qu'il convient de leur appliquer.

Pour un lecteur peu habitué aux œuvres du xive siècle italien, un trait de cette poésie est particulièrement surprenant, c'est le perpétuel mélange de la mythologie païenne avec le christianisme : Dante invoque constamment les Muses (1, II, 7 et XXXII, 10 ; 2, I, 8 et XXIX, 37 ; 3, II, 9) ou Apollon (3, I, 13), et ne craint pas d'interpeller le « souverain Jupiter » (2, VI, 118). Mais quand une fois on s'est

bien pénétré de cette idée que, pour Dante, la poésie n'est qu'une fiction, une série de « beaux mensonges » qui cachent de profondes vérités, on ne s'étonne plus qu'il n'y ait eu pour ce croyant aucune inconvenance à invoquer Dieu sous le nom de Jupiter ou d'Apollon, la sagesse divine sous celui de Minerve (3, II, 8) et les diverses aptitudes du génie créateur sous ceux des Muses. Habitué à lire dans cet esprit les œuvres des poètes anciens, il ne pouvait s'interdire, quoique chrétien, d'utiliser, en toute bonne foi, ces symboles consacrés.

Pour la même raison, il a donné aux démons gardiens des divers cercles infernaux des noms mythologiques, et il a voulu que ces démons fussent, autant que possible, les représentants allégoriques du péché qui est expié sous leur surveillance, à partir du troisième cercle au moins, car le nocher Caron et le juge Minos ne jouent pas un rôle très différent de celui qu'ils ont dans l'Énéide. L'adaptation de Cerbère au cercle de la gourmandise, de Pluton (p. 240) à celui des avares, du Minotaure, fruit de l'amour bestial de Pasiphaé, au cercle de la violence bestiale, des géants à celui de la trahison et de la révolte contre Dieu, de Cacus à la « bolgia » des voleurs, est certainement ingénieuse. Ailleurs le motif qui a décidé le choix de Dante est moins apparent : pourquoi a-t-il préposé Phlégias au cercle de la colère, et les Harpies à la forêt des suicidés? Son Géryon n'emprunte que son nom à la fable : il a une physionomie purement apocalyptique. D'autres fois, au contraire, le personnage fabuleux semble avoir intéressé Dante pour lui-même, pour sa beauté plastique, et le poète en a caressé la silhouette avec une complaisance visible. Tel est le cas des Centaures, auxquels est consacrée une bonne

partie du chant XII : on sent que Dante a pris plaisir à décrire la course de ces « monstres agiles » (v. 76), qui, l'arc à la main, s'adonnent, le long du Phlégéton, à leur métier de chasseurs, et c'est par une pure fantaisie d'artiste qu'il a représenté Chiron, le plus réfléchi d'entre eux, occupé à se caresser la barbe avec la queue d'une flèche et à rejeter en arrière son opulente moustache avant de parler, quand il s'aperçoit que l'un des nouveaux venus est vivant (v. 77-78). On peut relever un genre d'amusement analogue dans la description des géants du puits infernal : lorsqu'il observe curieusement leurs membres démesurés, Dante se dit que la nature a bien fait de renoncer à fabriquer de pareilles machines de guerre (XXXI, 49-51). Sans jamais perdre de vue la haute pensée qui domine toute son œuvre, le poète ne se refuse donc pas quelques menues distractions ; et c'était une grande nouveauté que cet intérêt accordé à la fiction, uniquement parce qu'elle est belle ou plaisante en elle-même, en dehors de toute application allégorique.

Dante n'abuse pourtant pas de cette liberté : il convient de ne rien exagérer, et de ne pas se dispenser, par cette mauvaise excuse, de considérer ses intentions symboliques. Cette tentation serait particulièrement forte à propos de l'apparition des Furies sur les murailles de la ville infernale (IX, 37-54), et il serait impardonnable d'y céder. La scène est un chef-d'œuvre de description fantastique, et le sens allégorique n'en est pas clair ; mais comment pourrait-on, en conscience, se résoudre à donner ici le pas aux considérations d'ordre artistique, si Dante a pris soin d'avertir ses lecteurs, justement à ce propos, et avec une solennité particulière, qu'ils aient à bien se pénétrer de l'enseignement contenu dans ces « vers étranges »

(v. 61-63)? Il faut avouer cependant que cet avertissement n'a pas aidé les commentateurs à se mettre d'accord sur la nature de cet enseignement.

L'épisode mérite d'être examiné d'un peu près. Les diables ont brutalement fermé la porte de la « Città di Dite » devant Virgile qui en sollicitait l'entrée : les paroles fatidiques, qui ont brisé la résistance de Caron, de Pluton ou de Phlégias, restent ici sans effet. C'est à ce moment que se dressent, au sommet d'une tour, les trois Furies, Alecto, Mégère et Tisiphone, les trois servantes d'Hécate, ruisselantes de sang, ceintes d'hydres vertes, la tête hérissée de serpents en guise de chevelure : elles se frappent, se labourent la poitrine, en poussant de grands cris qui remplissent le poète d'effroi; leurs paroles en effet sont fort menaçantes : elles appellent à leur aide Méduse, afin que sa vue pétrifie l'imprudent mortel égaré en ces parages, et Virgile n'a que le temps de mettre les mains sur les yeux de Dante, pour déjouer cette ruse infernale. Mais voici qu'approche le secours attendu : précédé d'un bruit pareil à celui de la tempête dans les forêts ravagées, l'envoyé céleste paraît, calme, sûr de sa force, franchissant le Styx à pied sec, écartant devant lui, d'un geste dont la noblesse n'exclut pas le dégoût, l'air épais de l'Enfer : de sa baguette il touche la porte, qui s'ouvre sans résistance, il gourmande les puissances du mal, et s'en retourne sans adresser ni un mot ni un regard à ceux qu'il a secourus (IX, 37-103).

La sereine apparition de l'envoyé céleste — le poète ne le désigne pas autrement (v. 85) — est inséparable de la menaçante agitation des suppôts de Satan. Mais que ressort-il de tout cela? Dante semble avoir pris un malin plaisir à nous dérouter, car cette Hécate-Proserpine, reine du séjour de la damnation, nous ne la ren-

controns nulle part dans son Enfer[1]; la mythologie ne nous apprend pas que les trois Furies fussent les servantes de la « Domina Ditis », comme l'appelle Virgile (Én. VI, 397); et que fait ici la tête de Méduse? L'embarras des commentateurs, et des simples lecteurs, n'est sans doute pas près de finir; car comment choisir entre tant d'interprétations contradictoires, également ingénieuses, également subtiles et imprévues[2]? Les allégories dantesques ne seraient qu'un jeu de devinettes fort vain, s'il s'agissait de les déchiffrer une à une, isolément; il y a donc une très sérieuse présomption en faveur de la solution qui se rattache à l'allégorie générale du poème et s'appuie sur elle. L'idée de voir une opposition entre Marie, « épouse du Saint-Esprit » (2, XX, 97-98), et la reine des Enfers, est séduisante ; à la miséricorde divine (p. 295), s'opposerait ainsi l'envie diabolique. Les Furies, ses servantes, pourraient être l'espèce de démence qui pousse au crime, et le visage de Méduse dont la vue pétrifie ceux qui le regardent fait involontairement penser à l'endurcissement de cœur qui résulte de la pratique du mal; mais il faut avouer que ces interprétations n'ont pas un caractère de précision ni d'évidence tel que la porte ne reste encore ouverte à de nouvelles discussions[3].

En revanche le sens allégorique de l'envoyé du ciel est fort clair; on doit reconnaître en lui, comme en

1. Au chant suivant, (X, 79-81), la reine des Enfers est clairement identifiée avec la Lune (comp. Énéide, VI, 247).

2. Une des études les plus approfondies sur ce point est celle de M. R. Fornaciari (*Studi su Dante*, 2e éd. 1900).

3. M. Flamini a sur ce sujet un système d'exégèse très complet (*op. cit.*, t. II, p. 50-61), dont le point de départ est certainement juste; dans le détail, il est difficile de ne pas le trouver assez arbitraire.

Lucie (p. 295), une forme de la grâce divine. Mais de quelle nature est ici l'exécuteur des ordres célestes? Le poète ne précise rien : si c'est un ange, comme on n'en saurait guère douter, sa physionomie n'a pas l'éblouissant éclat de ceux de ses pareils que l'on rencontre dans le Purgatoire ; se présente-t-il donc sous des traits simplement humains? Le fils de Dante, Pietro, dans son commentaire, a voulu reconnaître en lui Mercure, sans doute parce que, dans la Thébaïde de Stace, la descente de ce dieu aux enfers n'est pas sans offrir quelque analogie avec le personnage ; mais pourquoi le poète florentin ne lui aurait-il pas donné ses attributs traditionnels? Aucune raison suffisante ne permet d'imaginer que Dante ait fait jouer un rôle, dans son Enfer, à d'autres divinités qu'aux divinités infernales.

Car ce n'est pas une déesse de l'Olympe, c'était déjà dans la poésie antique une simple personnification allégorique, que cette Fortune sur laquelle le poète donne quelques explications au chant VII : il fait d'elle une intelligence divine, chargée de répartir entre les hommes la richesse, selon les décisions de Dieu. D'ailleurs elle ne joue aucun rôle dans l'Enfer : elle n'est l'objet que d'une digression, sans lien intime avec la grande allégorie du poème[1].

On ne peut en dire autant du passage où Dante traite de l'origine des fleuves infernaux, au chant XIV (94-120) : la statue du « vieillard de Crète », placée dans les entrailles du mont Ida, avec sa tête d'or, son buste d'argent, ses reins de cuivre, ses jambes de fer, et son pied droit de terre, vient directement du pro-

1. A signaler encore la digression relative aux origines de Mantoue, qui n'offre d'intérêt que par rapport au personnage de Virgile.

phète Daniel (II, 31) : les larmes qui minent tout son corps, sauf la tête, servent, comme une source abondante, à former les fleuves infernaux. L'adaptation à un sens moral de cette fiction, imaginée par le prophète pour désigner quatre grandes monarchies, ne paraît guère heureuse. Il semble du moins certain que le poète a voulu symboliser ici, d'une façon synthétique, l'histoire de l'humanité, mais considérée dans son développement moral et non politique : la tête d'or fin, d'où ne s'écoule aucune larme, représente assez naturellement l'état de perfection morale — l'île de Crète elle-même rappelle l'âge d'or, sous le règne de Saturne — ; chacune des autres parties du corps désigne une étape de la corruption grandissante, mais l'interprétation précise de chaque détail exige beaucoup de subtilité — et de bonne volonté[1].

Les fictions symboliques de ce genre sont moins nombreuses dans le Purgatoire, où, comme on l'a vu, le poète se contente parfois de figurations un peu abstraites, comme les sept P gravés sur le front de Dante, puis effacés un à un, à mesure qu'il passe de cercle en cercle. Cependant on en rencontre deux ou trois qui méritent un rapide examen, car elles donnent lieu à des discussions délicates.

Dès sa sortie du gouffre infernal, lorsqu'il contemple avec ravissement le ciel étoilé avant le lever du jour, l'attention de Dante est attirée par une constellation de quatre étoiles qui brillent au-dessus du pôle antarctique, et qui, pour cette raison, n'ont plus été vues des hommes, depuis leur exil du Paradis terrestre (2, I, 22-24). Or cette constellation — la Croix du Sud — existe réellement ; mais Dante pouvait-il en avoir con-

1. Cf. Flamini, t. II, p. 28 et suiv.

naissance? Le sens allégorique de ces quatre étoiles, qui éclairent le front de Caton d'un éclat aussi vif que celui du soleil, ne saurait être douteux, et Dante le dit lui-même plus loin (2, XXXI, 106) : ce sont les quatre vertus cardinales. Mais l'allégorie est-elle purement fictive, ou repose-t-elle sur un fait réel? Peut-on résolument exclure que, parmi ce peuple d'Italie où les hardis navigateurs, où les explorateurs audacieux ne manquèrent jamais, il ait existé une tradition relative à cette belle constellation que l'on aperçoit seulement quand on approche de l'Équateur? Le fait est que les trois étoiles, dont l'éclat attire les regards du poète au crépuscule suivant (2, VIII, 89-90), et qui symbolisent les vertus théologales, peuvent difficilement ne pas correspondre à des constellations véritables, étant de celles que l'on découvre de notre hémisphère ; de la part d'un esprit aussi soucieux de précision astronomique, l'idée d'une « pure allégorie » est ici très choquante.

Le soleil, dont les rayons « servent aux hommes de guides infaillibles par tout chemin » (1, I, 18), s'interprète aisément comme exprimant l'amour du souverain bien, qui conduit les hommes vers Dieu[1] ; et le fait qu'il éclaire la montagne du Purgatoire constitue une allégorie transparente, surtout par opposition aux ténèbres qui emplissent la cavité infernale; ainsi s'explique encore allégoriquement cette « loi du Purgatoire », en vertu de laquelle, pendant la nuit, il est interdit de faire un pas en avant dans la voie de la sainteté. Pour ce motif, Dante et Virgile, conduits par Sordel, passent la première nuit de leur ascension dans la vallée fleurie des princes, et là, un spectacle

1. F. Flamini, *op. cit.*, II, p. 15-19.

assez surprenant se déroule devant eux : deux anges armés d'épées de feu, et vêtus de vert, symbole d'espérance (2, VIII, 25-42), viennent se poster à l'entrée de de la vallée pour en défendre l'accès au serpent, qui ne tarde pas en effet à se présenter, et Dante le décrit en termes d'un réalisme saisissant (v. 97-102). La signification de ce serpent a fort intrigué les commentateurs : pour les uns, c'est le démon tentateur, — mais comment des âmes définitivement appelées à la béatitude peuvent-elles être encore tentées? — pour les autres, l'effroi que leur inspire le serpent serait pour ces âmes une espèce de châtiment; — mais pourquoi seuls, entre tous les habitants de l'Antipurgatoire, les princes seraient-ils soumis à une autre épreuve que celle de l'attente? Cet effroi d'ailleurs ne saurait être bien grand, sous la protection vigilante des deux anges! Il est plus probable que nous avons ici une simple figuration allégorique des sentiments opposés qui agitent ces âmes : d'une part l'horreur de leurs péchés et de leur vie mondaine, plus vivement ressentie à l'heure mélancolique du crépuscule, et d'autre part l'espérance qui chasse aussitôt ce frisson d'angoisse.

Une dernière fiction allégorique est à signaler, à la porte du Purgatoire, dont le gardien, l'ange qui tient la place de saint Pierre, vêtu de couleur de cendre, tient à la main les deux clés, l'une d'or et l'autre d'argent (2, IX, 115-129) : il est assis au sommet de trois degrés, dont le premier est de marbre blanc et poli, le second d'une pierre noire, toute crevassée comme si elle avait été brûlée, le troisième de porphyre rouge sang (v. 94-102). Que le vêtement modeste, peu éclatant, de l'ange corresponde à l'esprit de pénitence qu'il doit inculquer aux âmes désireuses de franchir la porte, on peut l'admettre sans grand effort, et cela

répond bien à l'acte d'humilité qu'il exige d'eux (v. 129) ; le sens des deux clés est expliqué par le poète : celle d'argent sert à discerner dans les cœurs les fautes et les mérites : l'autre, plus précieuse, sert à donner — ou à refuser — l'absolution (v. 121-126). Il est plus malaisé de tirer un sens satisfaisant des trois degrés ; on est réduit à tâtonner, sans être jamais sûr d'avoir touché le but. La marche de marbre blanc, si polie que Dante s'y voit comme dans un miroir (v. 96), ne représenterait pas mal la conscience que le pécheur repentant a de toutes ses faiblesses ; la marche de porphyre rouge doit avoir quelque rapport avec une ardente charité ; la pierre noire crevassée, qui sert de degré intermédiaire, désignerait-elle la douleur qu'inspire au pénitent la conscience de ses fautes, et qui le pousse à un acte d'amour et de confiance en Dieu[1] ?

En regard des démons infernaux, les anges préposés à la garde du Purgatoire manquent de variété : ils n'ont guère de physionomie propre : Dante ne leur a donné que les attributs indispensables de leurs fonctions, les ailes déployées de l'ange nocher (II, 34-36), les épées et les vêtements verts des gardiens de la vallée des princes, la robe cendre et les clés du « vicaire de saint Pierre » ; tous les autres sont d'une blancheur éblouissante, et l'éclat de leur visage empêche d'en distinguer les traits (2, XII, 88-9). Cette pauvreté relative dans la représentation artistique des anges ne peut résulter que d'un scrupule religieux : si Dante avait voulu donner à quelques-uns d'entre eux une physionomie personnelle, et peut-être un nom, il l'aurait fait sans aucune difficulté ; mais pour

1. M. Flamini l'affirme (*op. cit.*, II, p. 101, note 3), bien qu'il précise un peu autrement le sens de la marche rouge ; cf. E. Moore, *Studies in Dante*, 2e série (1899), p. 47.

cela il eût fallu les rapprocher de la nature humaine, ce qu'il s'est rigoureusement interdit.

Il resterait un mot à dire des trois songes envoyés à Dante pendant les trois nuits qu'il passe sur la montagne du Purgatoire : chacun d'eux lui révèle ce qui va se passer à son réveil, d'après la croyance ancienne qu'à l'approche de l'aube les rêves sont conformes à la vérité (1, XXVI, 7 et 2, XXVII, 92-93). Mais on sait déjà que le premier correspond au secours divin apporté par Lucie pour le déposer au sommet de la muraille abrupte qui précède et défend la porte du Purgatoire (voir p. 261) ; le troisième — Lia et Rachel — présente à l'esprit du poète une image anticipée de Matelda (p. 301). Le second est un peu plus embarrassant : Dante voit se dresser devant lui une femme difforme, pâle, bègue, louche, avec les mains et les pieds tordus ; sous le regard du poète elle reprend sa beauté et l'usage de sa langue ; elle chante et explique qu'elle est la sirène qui égare les navigateurs ; mais une autre femme survient et dévoile toutes les laideurs et les souillures secrètes de cette séductrice (2, XIX, 7-33). Visiblement cette sirène est le symbole, non pas de la seule avarice, punie sur la terrasse où Dante arrive aussitôt après, mais de toutes les hontes qu'entraînent les péchés d'incontinence — avarice, gourmandise et luxure — qui sont effacés par les pénitences des trois derniers cercles ; et le rêve a encore enseigné au poète comment la droite raison a besoin du secours de la grâce divine pour préserver l'homme de cette funeste séduction[1].

Ainsi mainte allégorie de détail se greffe sur l'allégorie fondamentale du poème, et en précise le sens ;

1. F. Flamini, *op. cit.*, t. II. p. 136-137.

mais cette multitude d'intentions particulières n'égare pas l'attention du lecteur, car tout se ramène à une idée centrale : le retour à Dieu de l'âme égarée, par le quadruple échelon des aspirations, des purifications, de l'illumination et de la contemplation.

CHAPITRE IV

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA POÉSIE DANTESQUE.

I

L'âme ardente du poète de la Divine Comédie, prompt à s'émouvoir et à se passionner, incapable d'assister impassible au spectacle même le plus ordinaire, ou simplement de satisfaire ses curiosités intellectuelles sans un frémissement d'intérêt, sans un élan d'enthousiasme généreux, qui le poussait à faire partager à autrui les vérités qu'il avait victorieusement conquises, cette âme-là est devenue celle de tout ce grand poème : elle lui communique une vie intime, une vie intense ; elle en constitue l'attrait le plus puissant.

Quand on essaie de caractériser la poésie de Dante, il est presque impossible de ne pas penser d'abord à cette personnalité dominante, débordante, qui envahit tout. Son art est comme un défi lancé aux formules et aux modèles classiques : la Divine Comédie est aux antipodes de cette épopée nationale, collective et par suite impersonnelle, dont l'Iliade demeure le type achevé. Si Dante a réussi cependant à composer le

poème national de l'Italie du moyen âge, c'est qu'il a su accueillir dans son âme vibrante toutes les idées et toutes les passions de son siècle, et qu'il nous les restitue dans sa propre image. Sa création artistique n'est d'ailleurs pas moins èn opposition avec celle d'un Shakespeare, si objectif que sa personnalité s'évanouit derrière celle de ses héros: le Florentin ne nous permet pas de l'oublier un seul moment. Chez tout autre, ce serait un défaut; chez lui, on peut affirmer que c'est, pour une bonne part, le secret de son génie.

Cet extrême « subjectivisme » de Dante ne résulte pas seulement de son point de départ autobiographique[1], ni de la liberté avec laquelle il s'abandonne aux élans d'un lyrisme impétueux : ce caractère de son œuvre ne se résume pas tout entier, loin de là, dans sa comparution devant Béatrice courroucée, ni dans son apostrophe à l'Italie esclave. On le retrouve partout, et notamment dans les épisodes très nombreux où le poète rencontre des Toscans ou des Romagnols, mais tout particulièrement des Florentins, qu'il avait connus personnellement, et qui l'entretiennent des sujets qui l'intéressent le plus : le désordre de l'Italie, les chances de régénération politique et morale, les préoccupations poétiques et les préoccupations religieuses. Il est tel de ces dialogues où Dante insiste, d'une façon bien touchante et bien instructive, sur ses amitiés de jeunesse, sur ses rêves, sur ses erreurs, sur ses déceptions.

Dans cet ordre d'idées, le premier rang revient de droit à son entretien avec son vieux maître Brunetto Latini, dont il évoque avec émotion « la chère et bonne physionomie paternelle », et devant l'ombre

1. Voir ci-dessus, p. 193 et suiv.

duquel, tout damné qu'il le voit, il s'incline toujours avec la même vénération. C'est que Brunetto lui avait inspiré l'amour de la science, l'amour des lettres, l'amour de toutes les grandes choses à l'aide desquelles « l'homme éternise son nom »; et surtout Brunetto, le premier sans doute, avait reconnu le génie de Dante : il aurait voulu pouvoir lui prodiguer plus longtemps ses encouragements, et voir réalisées toutes les promesses qu'il avait su lire dans cette belle intelligence; aussi le poète lui conservait-il une gratitude émue, et c'était pour lui, arrivé à la pleine possession de son génie, un devoir sacré de reconnaissance que de proclamer tout ce qu'il devait à cet affectueux conseiller de sa jeunesse[1]. La scène est toute imprégnée d'une tendresse grave, et voilée de mélancolie par l'annonce d'épreuves imminentes.

Un souvenir de ses débuts poétiques, et des flatteuses marques d'estime qu'ils lui avaient values, donne un charme discret à l'entretien de Dante avec Charles Martel, ce jeune prince de la maison d'Anjou, mort à vingt-quatre ans, et qu'il avait pu connaître à Florence : entre eux s'était esquissée une amitié qui promettait de se développer, quand le destin l'avait brutalement interrompue dès ses débuts, et tout cela est délicatement rappelé : sous la sobriété des expres sions on perçoit une émotion profonde (3, VIII, 49-57). Mais l'épisode le plus significatif, touchant l'œuvre juvénile du poète, est son colloque avec Bonagiunta de Lucques, auquel il fait, sur le « dolce stil nuovo »,

1. *Inf.*, XV, 30-37. A dire vrai, Dante témoigne assez singulièrement sa reconnaissance à Brunetto en le rangeant parmi les sodomites; mais sans doute il n'y a là qu'une marque d'impartialité : il l'a placé où il croyait juste de le faire; et cela n'enlève rien à son affection.

des déclarations capitales, grâce auxquelles cette page du Purgatoire reste une des plus assidûment lues et commentées de toute la Divine Comédie (2, XXIV, 49-62) ; il faut la rapprocher de celle où, sans aucune fausse modestie, il ose déclarer, en termes à peine voilés, que la gloire de Guido Cavalcanti, son aîné, son « premier ami », ne tardera pas à être éclipsée, par la même raison que Cavalcanti a dépossédé de sa prééminence Guido Guinizelli, ce « père » de toute la nouvelle école florentine [1]. Cette belle confiance dans son génie sied bien à l'homme exceptionnel que fut Dante : on ne doit que du respect à la conscience si nette qu'il avait de sa valeur.

Ce sont des souvenirs d'une autre sorte, un peu plus troubles, qu'évoque l'ombre de Forese Donati, un bon vivant, qui fut apparemment le compagnon du poète pendant une période de sa jeunesse dont il parle avec confusion — sa période de mondanité ; mais que de dignité, que de franchise et de discrétion à la fois, dans les allusions à une intimité qui rapproche encore ces deux hommes, si « pénible » qu'il leur soit de rappeler le passé [2] ! Puis toutes les amertumes de sa vie politique, toutes ses déceptions, toutes les douleurs de l'exil, toute la noblesse avec laquelle il a supporté ces épreuves, sans d'ailleurs se résigner jamais, sont résumées dans l'épisode capital où Dante s'entretient avec son trisaïeul Cacciaguida, dans le ciel de Mars : c'est comme un poème humain, en trois

1. *Purg.*, XI, 97-99. Le plus curieux est que Dante fait cette déclaration au moment où il disserte sur la vanité de la gloire ! Pascal l'a fort bien dit : « Et ceux qui écrivent contre (la gloire) veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit.., et moi qui écris ceci... etc. »

2. Voir p. 127.

chants (XV-XVII), qui s'intercale dans les visions divines du Paradis. Osera-t-on dire qu'il y a dans cette parenthèse quelque disproportion, une faute de goût en même temps que de composition ? Mais le morceau était annoncé, attendu, nécessaire, pour compléter les allusions partielles ou obscures que Dante avait recueillies de la bouche d'un Ciacco, d'un Farinata, d'un Brunetto Latini, et pour définir son attitude en face de la ruine de tous ses rêves. Il se peut que l'intérêt du poème se soit déplacé ; mais c'est tout au profit d'épisodes comme celui de Cacciaguida.

Tantôt les ombres rencontrées par le poète se font donner par lui des nouvelles de leur pays natal — tel est le cas des grands Florentins rencontrés dans le septième cercle infernal (XVI, 64-78,) de Guido da Montefeltro, qui veut être renseigné sur la situation politique de la Romagne (1, XXVII, 28-54), et de Corrado Malaspina, seigneur de Lunigiane (2, VIII, 112-139) —; tantôt elles fournissent elles-mêmes des explications sur la corruption du monde, sujet qui les hante toutes, depuis Guido del Duca, préoccupé surtout de la région qu'arrose l'Arno (2, XIV, 29-66), et Marco Lombardo, plus affecté par la décadence de la Lombardie (2, XVI, 46-129), jusqu'à Cunizza da Romano, qui prédit de grands malheurs à la Marche de Trévise (3, IX, 43-60), à Folquet de Marseille, révolté par la corruption romaine (*Ibid.*, 127-142), et à saint Pierre lui-même, que l'indignité de ses successeurs émeut d'une façon toute particulière (3, XXVII, 19-66). Mais ce serait mal interpréter la conception poétique de Dante que de voir là un simple artifice, grâce auquel, complétant les invectives ou les épigrammes lancées ailleurs contre Rome, contre les

Florentins, les Pisans, les Lucquois, les Pistoiais les Arétins, les Siennois, les Bolonais et les Génois, il passe en revue les provinces et les villes principales de l'Italie supérieure pour renouveler dans ses vers la grande lutte politique où, dans la réalité, il demeura vaincu. Il n'y a là ni procédé ni artifice, mais une forme naturelle de l'imagination du poète qui retrouve ses propres sentiments dans tout ce qui l'entoure ; il se reflète dans ce qu'il contemple et communique à ses créations l'exubérance de vie qui l'anime.

C'est un fait digne de remarque que l'on reconnaît un peu, et parfois beaucoup, de la physionomie morale de Dante chez plusieurs des personnages qu'il fait défiler devant nos yeux. La ressemblance est saisissante dans l'admirable profil du « magnanime » Farinata, ce grand vaincu dont rien ne peut abattre l'orgueil, non pas même les flammes de l'enfer, parce qu'il a conscience d'avoir aimé par-dessus tout sa patrie et de l'avoir bien servie, mais prompt à s'enflammer, au point que les premiers propos qu'il échange avec Dante s'élèvent d'emblée au ton de la plus ardente passion, et capable de refouler tout le tumulte de son « âme dédaigneuse » pour ne laisser voir qu'une possession de soi pleine de noblesse; obligeant, en fin de compte, son interlocuteur au respect et à l'admiration (1, X, 31-51 et 73-93). La même fierté, la même hauteur de regard et le même « dédain »[1] caractérisent Sordel, silencieux, un peu farou-

1. Le mot *disdegno* et ses dérivés sont à peu près intraduisibles en français : ce dédain, que Dante reconnaît chez l'envoyé céleste (1, IX, 88) et que Virgile loue en son disciple (1, VIII, 44), est la marque des grandes âmes ; il ne saurait se confondre avec l'humeur difficile et le mépris, propres aux cœurs étroits et envieux.

che, replié sur lui-même, « dans l'attitude du lion au repos » ; et c'est aussi la même tendresse passionnée pour la terre natale qui anime Sordel, quand, de son coin solitaire, il se dresse tout à coup, avec la brusquerie d'un ressort qui se détend, et va tomber dans les bras de Virgile, rien qu'au nom de Mantoue, leur commune patrie (2, VI, 61-75). Ailleurs, la pensée du lecteur est ramenée de plus loin encore vers la personne de Dante : il est question de Romieu de Villeneuve, serviteur exemplaire de son maître, le comte de Provence Raymond-Bérenger IV, dont il avait marié les quatre filles à des rois ; cependant il fut victime d'une noire ingratitude, et subit une disgrâce inique. Alors brusquement, aux derniers vers de l'épisode, dans ce vieillard au grand cœur qui s'éloigne, pauvre et réduit à mendier son pain, on voit se substituer la silhouette du poète exilé à celle de Romieu, et la valeur du portrait n'en est qu'augmentée à nos yeux. Ce n'est pas un paradoxe de soutenir que, dans toutes les figures qui nous attirent par un certain cachet de grandeur un peu farouche, on reconnaît quelque trait de la physionomie de Dante.

Est-ce à dire que ce poète fût incapable d'éprouver et d'exprimer des sentiments affectueux et bienveillants? Rien ne serait plus injuste ; quel pauvre tempérament d'artiste que celui dont les moyens d'expression seraient à ce point bornés ! De nombreux épisodes mettent en relief l'affection touchante qui unit Dante et Virgile, affection faite de confiance et de faiblesse chez l'un, au point que la comparaison d'un petit enfant revient sans cesse sous sa plume, tendresse de grand frère chez l'autre, plus raisonnable et plus expérimenté, mais pénétré de la responsabilité qui lui incombe, et poussant la sollicitude et

le dévouement aussi loin que la plus tendre des mères.

Dante, qui n'est pas indulgent, en général, pour les femmes, et en particulier pour les Florentines, a trouvé des termes d'une douceur charmante pour traduire l'affection reconnaissante de Forese Donati à l'égard de Nella « sa chère petite veuve » ; les diminutifs caressants se pressent ici dans les vers du poète, qui n'est pas prodigue de ces formes, dont l'abus tombe vite dans la mièvrerie (2, XXIII, 91-93). De son côté, la figure de Piccarda, la sœur de Forese, est un des plus suaves profils tracés par Dante — pour ne rien dire ici de Matelda ni de Béatrice — : Piccarda, plus que personne, avait souffert de la tyrannie de son frère Corso Donati, tant de fois maudit par Dante, car elle avait été violemment arrachée par lui au cloître où elle s'était retirée ; cependant elle ne récrimine pas : une allusion discrète à des gens « plus accoutumés au mal qu'au bien » lui suffit, et elle glisse pudiquement sur les tristesses de la vie conjugale qui lui fut imposée (3, III, 106-108). Il y a une réserve analogue, pleine de délicatesse, chez la mystérieuse Pia, cette Siennoise dont l'époux seul aurait pu dire comment elle avait trouvé la mort dans un château de la Maremme (2, V, 133-136).

Pareil oubli des injures ne saurait se rencontrer en enfer ; cependant Françoise de Rimini, toute à son amour, ne fait qu'une allusion rapide à son mari, assassin d'un frère, à celui « qu'attend le cercle de Caïn » (1, V, 107) ; et sans doute dans ce seul vers on saisit un âpre accent de vengeance, et presque de triomphe, à peine réprimé : « Il sera puni plus durement que nous ! » semble-t-elle dire. Mais ce n'est qu'un éclair qui trouble un instant son regard, une

inflexion de voix un peu rauque après l'hymne harmonieux à la puissance de l'amour. Bien des critiques se sont montrés surpris, que Dante ait fait de Francesca, cette damnée, une créature si profondément émouvante et digne de pitié; sa faute, il n'y fait aucune allusion, et se borne à rappeler « les douces pensées », les « tendres désirs » qui ont précédé le dénouement tragique (V, 112-114); puis, quand le souvenir du premier baiser interrompt par des sanglots le récit de Francesca, Dante s'évanouit, terrassé par l'émotion (v. 139-142).

La pitié en enfer! Ceux qui voudraient ne voir en Dante qu'un théologien et un moraliste ne sont pas loin de crier au scandale. Libre à eux de reléguer au second plan le poète, et le poète amoureux, qui a fait vibrer une à une, dans son œuvre, toutes les cordes de sa lyre; celui-ci leur inflige d'éclatants démentis. Car le cas n'est pas isolé: Dante était trop « humain » pour ne pas être touché par quelques-unes au moins des grandes misères que son génie évoquait. Quand il aperçoit les devins et les faux prophètes, qui marchent en pleurant, la tête retournée sur les épaules, Dante est ému et le laisse voir; vainement Virgile le gourmande et lui rappelle que, en enfer, la vraie pitié[1] consiste à n'en avoir aucune (1, XX, 22-28). Au plus profond du cercle des traîtres, le poète frémira encore de compassion en écoutant le récit d'Ugolin; il en oubliera, ou du moins nous laissera oublier qu'Ugolin est damné lui-même pour trahison (1, XXXIII, 79-90). De même, en présence d'Ulysse, Dante éprouve un vif enthousiasme pour le hardi navigateur lancé à la découverte de l'inconnu; il rappelle sommairement

1. *Pietà* signifie à la fois « piété » et « pitié »; il y a là un jeu de mots intraduisible.

les crimes qui valent à ce Grec subtil une place parmi les conseillers perfides, en compagnie de Diomède (I, XXVI, 58-63), puis s'étend longuement sur son héroïsme (v. 90-142).

Cependant il faut bien reconnaître que, dans la plupart des cas, cette bienveillance est loin de caractériser l'attitude de Dante à l'égard des damnés : la colère, l'invective, le sarcasme, parfois la violence, se traduisent plus naturellement dans ses gestes et dans ses paroles, à tel point que la physionomie que l'on finit par lui prêter habituellement porte la rude marque des passions très âpres dont s'inspirent quelques scènes particulièrement célèbres : telle est, par exemple, la rencontre avec Filippo Argenti au milieu des eaux boueuses du Styx. Lorsque cet irascible Florentin, dans sa rage d'être reconnu, s'élance pour saisir la barque de Phlégias par un des bords, comme s'il voulait la faire chavirer, Virgile le repousse violemment, en l'invitant à rejoindre « les autres chiens »; et Dante exprime le vœu, aussitôt satisfait, d'assister à la punition exemplaire de cette âme intraitable : tous ses compagnons de supplice se jettent sur Filippo Argenti, qui, dans sa fureur, se déchire de ses propres dents — et le poète rend grâce à Dieu d'avoir exaucé son désir (VIII, 31-63).

Quand il rencontre le pape Nicolas III, dans la fosse des simoniaques, Dante lance contre lui une invective, dont il reconnaît lui-même que l'audace est sans doute un peu « folle » (XIX, 88-89); mais on est surpris de l'entendre dire ensuite que « le respect qu'il porte aux clés de saint Pierre l'empêche de prononcer des paroles encore plus sévères » (v. 100-103) : qu'aurait-il bien pu ajouter? — En présence de Vanni Fucci, voleur, sacrilège et blasphémateur, saisi

par deux serpents qui l'étreignent, le paralysent et le transpercent, le poète s'écrie avec soulagement : « Depuis cet instant, je bénis les serpents ! » (XXV, 4-9). Plus loin, il heurte du pied, par inadvertance, la tête d'un damné qui l'invective : Dante alors se retourne vers le traître et veut savoir son nom ; comme tous ses pareils il refuse de se faire connaître ; mais le poète l'empoigne par la peau du cou, comme un chien, et le secoue si fort qu'une touffe de cheveux lui reste dans la main : l'autre hurle et ne répond pas. Enfin un de ses voisins révèle son nom, c'est Bocca degli Abati, à la trahison duquel les Guelfes florentins imputaient leur terrible déroute à Montaperti (p. 53) ; la colère de Dante est satisfaite : il vouera au mépris public la mémoire du traître (XXXII, 76-111). Un autre, dans cette même région glacée du Cocyte, supplie qu'on détache de ses yeux les écailles que forment ses larmes congelées, afin que ses pleurs puissent couler librement, au moins quelques instants ; Dante s'engage à le faire, mais à la condition que le damné dise son nom. Séduit par l'appât du soulagement qu'il espère, celui-ci répond à toutes les questions, puis il réclame le service promis : mais Dante refuse, et il ajoute : « Ce fut un acte louable de lui faire cette injure[1] » (XXXIII, 110-150).

Pourquoi ne pas avouer que de pareilles scènes nous paraissent assez peu humaines? Ce poète chrétien condamne avec une naïve inconscience le point de vue dont s'inspirait le Galiléen en prêchant la doctrine

1. Faut-il entendre que ce fut un acte louable, ou plutôt méritoire (*cortesia*), vis-à-vis de Dieu, ou que trahir un traître est louable ? L'injure de Dante est doublée de tromperie, car il a laissé croire qu'il était destiné lui-même à la glace du Cocyte (v. 115-117).

sublime du pardon des injures. Dante est l'interprète d'un siècle dur, qui ne connaissait guère l'indulgence et ne pratiquait pas la miséricorde. Mais qu'importe? Nous sentons en lui une si absolue bonne foi, il se livre si bien tout entier, tel qu'il est, que nous nous attachons même à ce qui, chez lui, nous révèle une humanité heureusement disparue. Le gage de sa sincérité est ce qu'il y a d'illogique, de nettement personnel, dans l'alternance de ses colères et de ses compassions ; car il n'applique pas à la lettre le précepte de Virgile que, en enfer, la vraie pitié consiste à n'en avoir aucune — ce qui serait intolérable : il se laisse conduire par des considérations moins philosophiques, mais tirées de son expérience de la vie, et aussi de son tempérament, c'est-à-dire plus poétiques. Nous pouvons en général discerner les motifs de son attitude, par exemple de son admiration pour Farinata ou pour Ulysse, de son affection pour Brunetto, de sa colère contre les papes simoniaques et contre le traître de Montaperti. D'autres fois, cependant, nous sentons que le terrain se dérobe sous nos pas ; pourquoi cette violence vis-à-vis de Filippo Argenti, tandis que, deux cercles plus haut, le châtiment de Ciacco — ce pourceau — excite un sentiment de pitié (VI, 58-59, et 91-93)[1]? Pourquoi surtout ce raffinement, voisin de la perfidie, dans son attitude à l'égard de frate Alberigo, le damné aux paupières gelées? Pour bien comprendre, dans tous ses détails, cette poésie, il faudrait lire dans le cœur de Dante — et c'est ce qui rend si attachante l'exégèse de son œuvre.

Que peuvent valoir les jugements d'une âme aussi

1. L'anecdote rapportée par Boccace sur ces deux personnages (*Decam.* Giorn., IX nov. 8) ne rend pas suffisamment compte d'une si extraordinaire différence de traitement.

passionnée sur les hommes de son temps ou des générations antérieures? Ne sont-ils pas nécessairement entachés de partialité? Dante n'était-il pas exposé à damner surtout ses ennemis personnels, et à transformer son poème en une sorte de pamphlet politique, où il assouvirait ses rancunes? Pareil danger n'eût été réel que si, à son extrême vivacité d'impression, Dante n'avait pas uni une âme très haute, très noble, très droite, trop respectueuse de la justice divine pour en faire l'instrument de ses vengeances particulières.

Certes le poète n'a jamais prétendu être infaillible : en décrivant avec tant de détails les séjours réservés aux âmes après la mort, il n'a pas voulu nous donner sa fiction pour l'expression définitive d'une réalité qui nous échappe. Mais, sous ces réserves, il s'est visiblement efforcé de mettre ses sentences d'accord avec la plus grande probabilité, d'après ce qu'il savait par lui-même et ce qu'il entendait dire autour de lui. Pouvait-il faire plus? Il sauve Manfred, le fils de Frédéric II, excommunié par l'Église, mais touché de la grâce et pardonné, au moment de rendre le dernier soupir, sur le champ de bataille de Bénévent : qu'avait-il pu en savoir? N'est-ce pas là une pure invention du poète? Non, car un texte latin récemment signalé[1] permet de croire qu'il existait, au sujet de cette conversion *in extremis*, une tradition que Dante a pu connaître. Il damne Guido da Montefeltro, malgré l'absolution donnée par Boniface VIII (1, XXVII, 100-120), et sauve le fils du même Guido, Buonconte, subitement touché de la grâce dans les mêmes conditions que Manfred (2, V, 100-108) : sur quels indices? Nous l'ignorons ; et conclure de notre ignorance à une ima-

1. F. Novati *Indagini e postille dantesche*, Bologne, 1899.

gination pure et simple de Dante serait procéder avec une précipitation peu scientifique[1]. Mais en admettant même, dans l'hypothèse la plus favorable à l'impartialité du poète, qu'il eût recueilli dans ces deux cas, comme dans celui de Manfred, une version dont il ne saurait être tenu pour responsable, n'est-il pas évident qu'il a été trop heureux de s'en emparer, pour affirmer, par des exemples saisissants, l'inutilité de l'absolution administrée par un pape prévaricateur, ainsi que l'inanité de l'excommunication prononcée pour des causes politiques? N'a-t-il pas voulu rappeler solennellement, et non sans malice, que le pardon, aussi bien que la condamnation, viennent de Dieu seul? Son représentant sur la terre a beau se tromper, ou essayer de tromper les hommes, il n'arrête pas pour cela le cours de la justice divine. Tel est le sens de ces « inventions », si l'on veut absolument les tenir pour telles : on conviendra du moins que le sentiment qui a pu les inspirer n'est pas un mesquin désir de vengeance personnelle.

Ainsi Dante a fait, pour être impartial, un effort sincère ; avant de le nier, il faudrait produire des preuves qui, jusqu'à nouvel ordre, font défaut ; mais il était incapable de réaliser cet idéal d'impartialité parfaite, vers lequel sa conscience lui commandait de tendre : les événements qu'il a rapportés, les personnages qu'il a mis en scène touchaient de trop près à ses idées, à ses affections, à ses préjugés, aux intérêts qu'il jugeait les plus sacrés ; et nous ne devons pas nous plaindre qu'il ait manqué de sérénité : c'est

1. Un chroniqueur, Pipinus, raconte bien l'anecdote de Guido de façon assez semblable au récit dantesque ; mais on voudrait être plus sûr qu'il n'a pas pu avoir connaissance de l'épisode de l'Enfer.

grâce à cette disposition de son tempérament d'artiste que nous aimons tant à le lire.

Voltaire s'étonne, avec son impertinence ordinaire, qu'un poète de mérite, comme Dante, ait pu croire que tous les personnages obscurs qu'il nous présente, fussent capables d'exciter le moindre intérêt chez des lecteurs d'une autre province ou d'une autre époque que lui[1]. Le bon Despréaux reproche la même faute de goût à ce poète épique mal inspiré, qui « entre tant de héros va choisir Childebrand » — comme si la valeur poétique d'un personnage se mesurait à son importance absolue dans l'histoire de l'humanité, et non à l'intérêt que lui porte le poète, à la flamme qu'il lui communique ! A cet égard, Dante a « cru » à ses personnages, il a vécu leur vie ou leur a fait vivre la sienne, avec une intensité et une conviction qu'aucun classique moderne n'a jamais connues en faisant parler Agamemnon, Œdipe ni Thésée.

II

Si la passion est le caractère primordial de la création dantesque, celui qui nous introduit au foyer même de l'œuvre, il ne faut pas s'absorber dans sa contemplation au point de négliger un côté plus extérieur peut-être de cette poésie, mais qui n'en constitue pas un moindre attrait : la vivacité de la représentation, l'acuité de la vision, le réalisme enfin, en prenant ce mot dans son sens le plus large, c'est-à-dire l'art de donner au lecteur l'impression de la vérité et de la vie.

1. *Dictionnaire philosophique*, au mot Dante.

Cette puissance d'évocation a sans nul doute son origine dans une aptitude psychologique remarquablement développée : l'œil de Dante était un merveilleux instrument d'observation ; peu de détails caractéristiques lui échappaient dans les spectacles qui s'offraient à lui. Ce poète mystique fut tout le contraire d'un rêveur, qui traverserait la vie sans voir autre chose que ses chimères : il s'intéressait aux moindres objets et scrutait curieusement tout ce qui lui paraissait nouveau, tout ce qui pouvait satisfaire son insatiable soif de savoir et de comprendre ; et ce regard si pénétrant conservait avec une étonnante netteté les impressions reçues. Dante avait remarqué, par exemple, qu'un papier qui brûle commence à roussir avant d'être atteint par la flamme, et présente ainsi une zone qui n'est plus blanche, sans être encore noire ; il avait noté que, d'une main mouillée qu'on laisse sécher à l'air froid, se dégage une vapeur : ces petits détails remontent à sa mémoire au moment où il en a besoin (1, XXV, 64-66 et XXX, 92). Il a observé que, parmi les rouages d'une horloge, celui qui met les autres en mouvement paraît immobile, tant il tourne lentement, tandis que de proche en proche les autres roues semblent se hâter progressivement (3, XXIV, 13-15). L'intérêt avec lequel il a étudié les animaux est particulièrement curieux : on ne saurait mieux traduire le frémissement de tous les membres qui agite un chien furieux (1, VI, 24), ou encore les brusques mouvements de la tête et des pattes qu'il fait pour se délivrer des insectes qui le harcèlent (1, XVII, 49-51)[1]. Dante a été frappé de la souplesse avec laquelle

1. Les comparaisons où paraît le chien sont assez fréquentes, dans l'Enfer, et toutes heureuses : VI, 19; XIII, 124-126; XXI, 67-69; XXXIII, 78.

le serpent, tout en glissant dans l'herbe, retourne la tête en arrière comme s'il voulait lécher son dos (2, VIII, 101-102) ; les comparaisons qu'il emprunte aux mœurs des animaux sont innombrables[1], et celles qui mettent en scène les fleurs ne sont ni moins nombreuses ni moins charmantes (1, II, 127-129; 3, XXIII, 79, etc...) Il a remarqué qu'un morceau de bois vert, dont une extrémité flambe, crache et siffle par l'autre bout (1, XIII, 40-42) ; il connaît le mouvement des bras et des jambes que fait un plongeur pour remonter à la surface (1, XVI, 136) ; il s'est amusé à considérer l'air gauche et ahuri du montagnard qui entre pour la première fois dans une ville (2, XXVI, 67-69). Que n'a-t-il pas vu? Que n'a-t-il pas retenu? On est confondu de la minutie de ses observations, et de la sûreté avec laquelle, en peu de mots, il sait en rappeler le trait essentiel.

A cette sympathie pour les choses et à cette fidélité de mémoire se joint une imagination visuelle d'une exceptionnelle puissance : manifestement Dante a « vu » quantité de spectacles dans les récits qu'il lisait ou qu'il entendait, et son esprit n'en conservait pas une impression moins vive que des objets qui avaient frappé directement sa rétine. C'est de cette manière, par exemple, qu'il a « vu » et utilisé de la façon la plus opportune, dans une comparaison, l'attitude du castor qui tient sa queue plongée dans l'eau

1. Sur le lion, 2, VI, 60 ; le bœuf qui se lèche les naseaux, 1, XVII, 75 ; les brebis, 2, III, 79-84 ; les fourmis, 2, XXVI, 34-36 ; les poissons, 3, V, 100-102 ; les grenouilles, 1, IX, 76-78 et XXXII, 31-32 ; la limace, 1, XXV, 132; les oiseaux en général, 3, XXIII, 1-9, et en particulier le pigeon, 1, V, 82-84 et 3, XXV, 19-21 ; la cigogne, 2, XXV, 10-12 et 3, XIX, 91-93 ; la grue, 2, XXIV, 64; l'alouette, 3, XX, 73-75 ; le faucon, 1, XVII, 127-132 et 3, XIX, 34-36, etc...

pour pêcher, phénomène que l'on observe, dit-il, dans les fleuves d'Allemagne (1, XVII, 21-22), que le poète n'a certainement jamais visités. Nulle part, déclare-t-il lui-même, il n'avait vu d'êtres humains déformés par la paralysie au point d'avoir le visage tourné du côté du dos, et il lui paraissait impossible que le cas se fût jamais présenté (1, XX, 16-18); il n'en a pas moins exprimé, avec un réalisme qui éveille une vision très nette dans notre propre imagination, cette difformité monstrueuse (v. 10-15, 22-24). Cette remarque peut s'appliquer à la plupart des conceptions fantastiques de Dante, à celles du moins qu'il a su rendre presque naturelles, et parmi lesquelles il suffit de citer la plus saisissante, Bertrand de Born qui porte sa tête à la main, en éclaire sa marche, et l'approche de son interlocuteur pour lui parler (1, XXVIII, 118-129) ; ici la vision est si nette que Dante y insiste : il l'a vu, il croit le voir encore (v. 118) ; il nous le fait voir réellement.

L'illusion produite par cette imagination visuelle du poète a eu parfois d'étranges conséquences : Dante décrit quantité de paysages empruntés aux pays les plus divers ; il les caractérise en peu de mots, mais avec une telle précision et parfois un tel relief que les commentateurs ont pensé qu'il avait dû les observer de ses propres yeux. Certes, il est beaucoup de ces spectacles naturels dont le regard du poète avait pu directement saisir le charme ou l'horreur — tels les ruisseaux qui descendent des verdoyants coteaux du Casentin (1, XXX, 64-66), ou les broussailles inhospitalières de la Maremme, entre Cecina et Corneto (1, XIII, 7-9) — ; il y a le souvenir d'une expérience personnelle dans l'impression d'inclinaison lente que lui a causée la tour penchée de Bologne, « la Gari-

senda », un jour où il l'a regardée d'en bas, du côté où elle penche, et que les nuages passaient au-dessus d'elle en sens inverse (1, XXXI, 136-138). Mais avait-il vu de ses propres yeux les digues de Flandre, entre Wissant et Bruges (1, XV, 4-6), comme il avait pu voir celles qui bordent la Brenta en Vénétie (v. 7-9)? Avait-il contemplé les sépulcres des Aliscans, aux portes d'Arles, et ceux de Pola en Istrie (1, IX, 112-115)? On ne saurait lui prêter tous ces voyages sans absurdité : semblables notions géographiques pouvaient s'acquérir par les livres ou par les récits des voyageurs — qui ne manquaient pas plus en Toscane qu'en Vénétie. A cela on objecte que les expressions du poète sont parfois si rigoureusement précises, par exemple en ce qui concerne Arles et le Rhône, qu'elles valent tous les documents du monde pour prouver que Dante s'est rendu compte par lui-même de certains menus détails ; mais ces prétendus documents ne seraient significatifs que si le poète avait été dépourvu de cette imagination qu'il posséda au contraire au plus haut point : sur les Aliscans, les descriptions poétiques abondaient [1], et toute la précision topographique du passage revient à dire qu'Arles est situé à l'endroit où commence l'estuaire du Rhône avec tous ses étangs [2]; la mémoire

1. Voir R. Weeks, *Études sur Aliscans*, dans les t. XXX et XXXIV de la *Romania* (1901 et 1905).

2. Le point délicat est de bien saisir le sens des mots *ove Rodano stagna*. Un savant historien, très au courant de la littérature italienne, me montrait un jour, en Arles même, comment le Rhône forme un coude vers l'ouest sous les murs de la ville ; il m'expliquait qu'en cet endroit il y a un « point mort », dépourvu de tout courant : *ove Rodano stagna*. La précision du détail serait saisissante, en effet, au moins pour ce qui concerne la question du courant ; mais comme les Aliscans sont très éloignés de ce « point mort », l'inexactitude l'emporterait

de Dante avait pu retenir ce détail sans un effort exceptionnel[1] ; il est bon d'ajouter, d'ailleurs, que d'Arles on ne voit pas les étangs.

Doué de cette lucidité de vision, de cette mémoire et de cette imagination, Dante a réussi, comme peu de poètes, à donner à ses créations un relief et un réalisme saisissants. Veut-il rendre l'expression ou plutôt la grimace d'un damné qui, à travers l'obscurité, et à une certaine distance, essaie de distinguer les traits de ces visiteurs inattendus? Il trouve et rend en deux vers la comparaison la mieux appropriée, celle d'un vieux tailleur, dont les yeux fatigués clignent fortement lorsqu'il veut enfiler son aiguille (1, XV, 20-21). L'accablement des orgueilleux, écrasés par des fardeaux qui les obligent à marcher repliés sur eux-mêmes, le fait penser à ces figures contournées et presque grotesques, si souvent employées dans l'art du moyen âge en guise de consoles, dont les genoux semblent rentrer dans la poitrine ou sous le menton, images d'une torture dont la seule vue est douloureuse, et non comique, pour une imagination aussi vive que celle de Dante (2, X, 130-134). Une âme qui disparaît rapidement, et semble s'évanouir après avoir parlé, lui suggère la comparaison d'un corps grave, qui s'en-

sur la précision. Aussi vaut-il mieux s'en tenir à une interprétation moins particulière, plus vraisemblable.

1. Je signalerai à ce propos un autre détail géographique tout aussi élémentaire, mais qui répondait, dans la pensée de Dante, à une « image » très nette, c'est ce qu'il dit de la route de la corniche « entre Lerici et la Turbie » (2, III, 49), points éloignés l'un de l'autre de 280 kilomètres environ. Si le poète avait réellement suivi ce chemin, il aurait sans doute mieux pu en préciser les passages difficiles ou dangereux : il s'est contenté de recueillir un renseignement exact, mais d'une extrême généralité ; son imagination a fait le reste.

fonce dans une eau profonde (3, III, 123) : on sait bien qu'il ne peut être loin : comment donc cesse-t-on si vite de le voir? Une étude méthodique des comparaisons de Dante permettrait de recueillir un nombre considérable de remarques analogues, et les comparaisons ne sont pas le seul terrain qui se prête à une recherche de ce genre : partout éclate le même souci de vérité.

Ayant à raconter une aventure essentiellement surnaturelle, Dante semble avoir eu la préoccupation constante, au moins dans l'Enfer et dans le Purgatoire, de lui donner toutes les apparences de la réalité. De là le soin minutieux, surtout à partir du cinquième cercle infernal (p. 237-241), apporté par le poète à la description des lieux, des menus incidents de l'expédition et des difficultés surmontées : tout se passe comme dans un voyage véritable. De là encore cette multitude de petits détails que Dante n'a pu concevoir qu'en vivant son récit par l'imagination jusque dans les moindres circonstances : les Centaures du septième cercle s'aperçoivent que le compagnon de Virgile n'est pas mort, puisque le poids de son corps fait rouler les pierres de la « ruine » infernale qui sert à la descente (1, XII, 28-30 et 80-81) ; la même particularité est révélée aux âmes du Purgatoire par un phénomène différent : seul le corps de Dante projette son ombre sur le sol, tandis que les corps aériens des pénitents ne forment pas écran aux rayons du soleil (2, III, 88-96). Le poète descend du septième au huitième cercle de l'Enfer, porté par Géryon, qui décrit des spirales en volant dans l'air épais de l'abîme ; mais comment, dans ces ténèbres, Dante a-t-il la sensation à la fois de la spirale et de la descente? Le bruit d'une cascade, qui tombe du haut de la roche à pic dans le

gouffre, lui arrivant de droite après s'être fait entendre à sa gauche, l'avertit qu'il tourne ; quant à la descente, il s'en aperçoit uniquement au fait que l'air, au milieu duquel il se meut, le frappe de bas en haut ; puis il distingue au-dessous de lui des feux dont il se rapproche rapidement (1, XVII, 115-126).

A ces précisions matérielles s'ajoute un grand souci d'exactitude psychologique. Ce voyage fantastique, avec tous les obstacles qu'il faut surmonter, les ruses diaboliques qu'il s'agit de déjouer, les redoutables auxiliaires sur lesquels on est obligé de compter, ne peut éveiller dans l'âme de Dante d'autre sentiment que celui de sa faiblesse et de son impuissance ; il se trouve donc jeté, dès ses premiers pas (1, II, 10-36), et jusqu'à sa sortie de l'Enfer (XXXIV, 22-25), dans un état de frayeur que renouvelle et accroît le moindre incident. Seul Virgile est là pour l'aider; mais parfois Virgile lui-même, lorsqu'il veut forcer l'entrée de la ville infernale par exemple, se trouve désarmé (1, VIII, 118-120), ou bien il est dupe des mensonges des diables (XXIII, 139-141), et Dante surveille anxieusement la physionomie de son maître : s'il croit y surprendre le moindre signe d'inquiétude, quelle angoisse n'en éprouve-t-il pas (1, IV, 16-18 ; IX, 10-15, etc....) ! Quelles ardentes prières il lui adresse pour échapper au danger dont il se croit menacé (VIII, 97-102) !

Tous ces menus épisodes pouvaient être omis : ne suffisait-il pas au poète d'être sûr que la grâce divine ne l'abandonnerait pas ? Qu'avait-il à faire de trembler ? Il n'avait qu'à prier. Une telle attitude, en effet, eût été l'indice d'une foi très édifiante ; mais qui ne voit ce que le poème y eût perdu en naturel et en vérité ? D'autre part, en face de dangers d'ordre surnaturel, que la volonté humaine est incapable de con-

jurer, Dante pouvait-il afficher une force d'âme qui, dans la circonstance, eût été de la bravade, et qui aurait fait de lui une espèce d'esprit fort, dédaigneux des tortures infernales, comme Farinata ou comme Capanée (1, XIV, 46-48)? Singulière disposition pour un pécheur converti, dont le voyage en Enfer a d'abord pour but de lui inspirer l'horreur du péché et la crainte de la justice divine! On voit combien font fausse route les interprètes de Dante qui croient discerner dans les frayeurs du poète l'indice d'un caractère timoré, ou y devinent l'intention de mêler des épisodes comiques à une action qui risquerait d'être trop sévère! L'attitude qu'il s'est imposée était la seule qui pût répondre à sa préoccupation de vraisemblance.

Il en est exactement de même en ce qui concerne les enseignements qu'il reçoit. Dante, qui fut un des hommes les plus savants de son siècle, et qui s'en piquait, se fait tout petit et tout humble en écoutant les leçons de ses guides : il arrive que ceux-ci remarquent en lui tant de traces de préjugés et d'erreurs, qu'ils lui font nettement sentir son ignorance : Virgile lui demande s'il restera toujours au nombre des sots (1, XX, 27); Béatrice elle-même, douce et pitoyable sans doute, mais capable encore de cette moquerie qui la fit rire un jour du trouble où sa vue jetait le poète (VN, XIV), Béatrice a un sourire plein d'ironie pour la vanité nobiliaire qu'elle découvre en lui (3, XVI, 13-15), et lorsque Dante lui pose une question entachée d'erreur, elle ne peut retenir un soupir chargé de compassion, telle une mère au chevet de son fils en proie au délire (3, I, 100-102). Un enfant, voilà bien l'image que le respect de la vérité obligeait Dante à choisir pour se représenter, disciple attentif et docile de Virgile (1, XXIII, 40) ou de Béatrice

(3, XXII, 1-7), dans une action qui le mettait en face de visions et de révélations surhumaines[1].

Cette recherche du sentiment, du mot et du geste qui donnent l'impression de la réalité, on la retrouve à chaque page de la Divine Comédie; et cependant le poète n'a pu se dispenser de décrire des spectacles purement surnaturels, et de mettre en scène, dans l'Enfer, des êtres monstrueux. Au point de vue artistique, ce ne sont pas les pages qui nous séduisent le plus ; dans le personnage de Géryon, autour duquel Dante a accumulé tant de détails d'un réalisme curieux, un trait au moins nous déroute : nous n'arrivons pas à nous figurer cette bête de l'Apocalypse, espèce de reptile volant avec une peau de léopard, et « un visage d'homme juste » (1, XVII, 10-11) ; les trois faces et les trois paires d'ailes de Lucifer nous paraissent aussi relever d'un art presque sauvage ; le griffon du Paradis terrestre est une figuration peu agréable du Christ, et il est bien malaisé de prendre au sérieux le char à sept têtes cornues, chargé de représenter l'Église dégénérée. Dans tous ces morceaux, qui constituent l'inévitable déchet imputable aux variations du goût depuis six siècles, nous ne pouvons guère admirer que les ressources inépuisables du style de ce poète et sa prodigieuse virtuosité.

Il est pourtant au moins deux points sur lesquels Dante s'est trouvé constamment aux prises avec une invraisemblance inhérente à son sujet : c'est d'une part la question de la lumière dans l'Enfer, et de l'autre celle de la nature et de la consistance des ombres qui apparaissent au poète et s'entretiennent avec lui, dans le Purgatoire comme dans l'Enfer.

1. Voir encore 3, XXXIII, 106-108, où Dante se compare à un enfant à la mamelle.

Il est évident que, par définition, la cavité infernale n'ayant aucune ouverture sur le ciel ni aucun astre qui lui soit propre, est plongée dans des ténèbres épaisses ; il n'y a d'exception que pour les régions éclairées par une source lumineuse déterminée, indiquée par le poète, comme la lueur surnaturelle qui réjouit le « noble château » du Limbe, la pluie de feu sur la lande du septième cercle, les flammes où brûlent les conseillers perfides dans la huitième bolgia, et quelques autres rougeoiements analogues. Mais la tempête des luxurieux, la pluie et la boue des gourmands, la forêt des suicidés, la procession des hypocrites, la glace où sont congelés les traîtres, pour ne citer que ces exemples, devraient être enveloppées d'une ombre impénétrable, et le poète semble avoir voulu se conformer à cette donnée théorique : il parle de cet « air où ne brille aucune étoile » (1, III, 23), de ces « ténèbres éternelles » (v. 29, et v. 87), de cette « campagne obscure » (v. 130) et de ce « lieu où se tait toute lueur » (IV, 151 et V, 28). Tout cela est fort explicite ; mais alors comment ensuite Dante perçoit-il distinctement tant de menus détails de forme et de couleur, même en des cercles d'où tout rayon lumineux est banni, par exemple les chapes dorées, éblouissantes, des hypocrites (1, XXIII, 64), et comment la glace du Cocyte lui paraît-elle transparente comme verre (1, XXXIV, 12)? Un poète, Giuseppe Giacosa, a émis l'hypothèse ingénieuse que les ombres des damnés sont douées d'une certaine phosphorescence[1], ce qui eût certes pu donner lieu à des scènes hautement fantastiques, mais si différentes de la réalité que Dante n'aurait pas manqué d'indiquer ce caractère très spécial de sa vision.

1. *Con Dante e per Dante*, Milan, 1899, p. 290.

Manifestement, il y voit, avec les yeux de son corps, dans des conditions tout à fait normales ; car ce n'est pas seulement les damnés qu'il distingue, mais tout ce qui les entoure, notamment la couleur du rocher (XVIII, 2), et les ombres l'observent aussi fort bien lui-même (XXIII, 88).

L'obscurité de l'Enfer n'est donc pas aussi épaisse que le poète l'avait dit d'abord ; Françoise de Rimini, parlant de l'atmosphère sombre où la rencontre Dante, emploie l'adjectif *perso*; or cette nuance, nous explique le poète lui-même, est « mêlée de pourpre et de noir, mais le noir l'emporte » (*Cnv*, IV, 20) ; et il remarque ailleurs (1, VII, 103 ; 2, IX, 97) que le noir absolu est beaucoup plus foncé que le « pers ». Il faut donc admettre que l'atmosphère infernale est caractérisée par un rougeoiement sombre, sans doute produit par la lueur de tous les feux épars aux divers degrés de l'immense entonnoir[1]. Avec les inépuisables ressources d'expression dont il dispose, Dante nous explique qu'au bord du neuvième cercle il fait « moins que nuit et moins que jour » (XXXI, 10), ce qui manque encore de précision. Mais la vérité est que, en dehors des allusions, assez rares, à cette condition particulière du voyage, tout se passe, dans l'Enfer, comme si l'on y discernait distinctement chaque objet. Cela est sans doute tout à fait illogique, et il a dû en coûter à Dante de trahir ainsi la vraisemblance ; mais c'était une condition inéluctable de la réalisation artistique de son œuvre.

Les choses ne se passent pas d'une façon très différente en ce qui concerne la nature des ombres. Stace explique, au chant XXV du Purgatoire, ce qui advient

1. Cela est tout à fait conforme à l'enseignement de saint Thomas, *Summa*, III, 97, 3.

de l'âme au moment de la mort, et comment elle se revêt aussitôt d'un « corps aérien » qui reproduit exactement les traits du corps mortel et qui en conserve toute la sensibilité : ce corps parle, rit, pleure, mais est impalpable, car il ne consiste qu'en un rayonnement de l'âme, comparable à celui du soleil quand, dans les gouttelettes de la pluie, il produit l'arc-en-ciel (v. 88-108). Cette théorie des théologiens se trouvait d'accord avec la tradition poétique de Virgile (En. VI, v. 700-702) : double raison pour que Dante l'accueillît à son tour, et il n'a pas manqué, à maintes reprises, d'imaginer les conséquences logiques de cette donnée : en passant sur les ombres des gourmands, au troisième cercle de l'Enfer, Dante note que ce sont de pures apparences, vides de matière (1, VI, 36) ; en effet, elles ne pèsent rien dans la barque de Phlégias (I, VIII, 25-27), ni dans celle de l'ange (2, II, 42) ; elles ne font pas bouger les pierres en marchant (1, XII, 81), et ne projettent pas d'ombre sur le sol (2, III, 88-96); vainement Dante essaie d'embrasser Casella : ses bras ne saisissent que du vent (2, II, 79-81) ; lorsque Stace veut se prosterner aux pieds de Virgile, ce dernier lui rappelle qu'ils sont l'un et l'autre deux ombres (2, XXI, 130-132). Mais à côté de ces traits, en somme peu nombreux, tout se passe, dans l'Enfer et dans le Purgatoire, comme si les diverses scènes se déroulaient entre des hommes semblables à nous : c'est ainsi que Virgile, à plusieurs reprises, prend Dante dans ses bras et le serre fortement (I, XVII, 96, XIX, 34 et 128, et XXIII, 37) ; il lui met les mains sur les yeux (1, IX, 58-60) et le porte (XXXIV, 70-87) ; le poète heurte du pied Bocca degli Abati, le saisit par la peau du cou et lui arrache des cheveux (XXXII, 76-105); Sordel tombe dans les bras de Virgile, et les deux

Mantouans renouvellent jusqu'à quatre fois leurs embrassements (2, VI, 75 et VII, 1-2).

Ces contradictions ont fort préoccupé les commentateurs, qui s'attendaient à trouver dans la Divine Comédie une doctrine parfaitement cohérente : elles ne sauraient surprendre qui envisage ce poème comme une œuvre d'art[1]. Ce sont en partie des motifs psychologiques, en partie des considérations d'ordre esthétique, qui ont ici guidé le choix de Dante : il y avait quelques effets, limités, à tirer de l'inconsistance des ombres, telle la déception du poète lorsqu'il veut embrasser un ami tendrement aimé, déception d'ailleurs renouvelée de l'Énéide ; telle encore la modestie de Virgile repoussant l'hommage d'admiration passionnée, presque l'adoration de Stace, par un geste plein de douceur qui rappelle celui du Christ ressuscité disant à Marie-Madeleine : « Ne me touche pas ! » Mais lorsque Dante se trouve en présence de Bocca degli Abati, ce n'est pas contre un pur esprit, c'est contre le traître de Montaperti en personne que sa haine a besoin de se déchaîner ; quand Sordel se jette dans les bras de Virgile, image de la fraternité idéale des citoyens d'une même patrie, s'opposant aux divisions intestines qui, dans la réalité, ravageaient l'Italie, ce sont des hommes, et non des ombres, que Dante veut mettre sous nos yeux. Ainsi le souci de l'expression claire, dramatique, humaine, riche en enseignements, commandait au poète de prendre certaines libertés avec une théorie trop rigide sur la consistance des ombres.

Dans la troisième Cantica, ces contradictions ne se présentent plus, par la simple raison que le poète a

1. G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Turin 1903.

pris hardiment son parti de se lancer en plein surnaturel et d'éviter toute trace d'anthropomorphisme, affrontant ainsi des difficultés poétiques qui, pour tout autre sans doute, eussent été insurmontables. Dans ce Paradis spirituel, où tout est lumière — groupements symboliques de lumières ou mouvements expressifs de lumières — Dante, pour être logique, aurait dû supprimer jusqu'aux préoccupations humaines, car l'activité intellectuelle des élus doit s'absorber dans la contemplation directe et constante de Dieu, souverain bien, science suprême. Mais on ne pouvait s'attendre à un pareil suicide de la poésie ! Le Paradis, pour notre plus grande joie, présente des épisodes purement humains, au moins par les pensées; c'est déjà un assez beau tour de force que s'est proposé Dante, de limiter ses ressources expressives à une progression d'effets lumineux. Il y a déployé une étonnante virtuosité. Certes on peut regretter qu'il ait dû si souvent dire que la langue est inhabile à répéter, la plume incapable de raconter les splendeurs dont il a été le témoin, et même que sa mémoire n'a pu en conserver qu'une empreinte très affaiblie, (3, XXXIII, 55-57) ; mais jusque dans ces aveux d'impuissance on sent une telle profondeur de conviction et les ressources verbales au moyen desquelles le poète les renouvelle sont si prestigieuses qu'il en atténue la monotonie dans la mesure du possible[1].

Mais surtout Dante a réussi à rendre presque sensibles certaines splendeurs qui, par définition, sont inimaginables, grâce à un emploi continu de comparaisons appropriées, qui se succèdent avec une abondance intarissable ; et c'est ici que l'acuité de sa vision

1. Dans le passage cité, il n'y a pas moins de trois comparaisons pour exprimer l'impuissance de la mémoire, v. 58-66.

et la puissance de son imagination l'ont admirablement servi. Si l'on notait une à une toutes les comparaisons qu'il tire du feu, des astres, des lueurs qu'émettent diverses substances inflammables[1], des éclairs ou des bolides[2], celles aussi qu'il emprunte à la musique[3] ou à la danse[4], on se rendrait bien compte de la merveilleuse richesse de son observation. Grâce à cette verve jaillissante d'images, jointe à la profondeur de sa conviction, Dante a su mener jusqu'au bout, sans faiblir, ce prodigieux crescendo. Les trois derniers chants du Paradis peuvent, à cet égard, être tenus pour une création unique dans l'histoire de la poésie. La lecture, sans doute, en est difficile ; le plaisir que l'on y prend est d'un genre sévère : il faut l'acheter par un effort dont assez peu de lecteurs se sentent capables. Mais tel est l'enthousiasme du poète, telle est sa sincérité, d'artiste autant que de croyant, telle est son ingéniosité pour nous suggérer, par des comparaisons accumulées, la vision dont nos yeux sont incapables, que l'on demeure confondu par une pareille intensité d'imagination et d'invention verbale. Cette conclusion de toute la symphonie lumineuse du Paradis ne peut être qualifiée que par un mot : elle est éblouissante.

III

Les pages les plus lues de la Divine Comédie, les

1. Par exemple, 2, XVIII, 28 ; 3 IV, 77 ; IX, 114 ; V, 133 ; XIV, 52 ; XVI, 28 ; XVII, 123 ; XIX, 4.
2. *Parad.*, I. 92 ; XV, 13.
3. *Parad.*, XIV, 118 ; XVII, 43 ; XX, 142.
4. *Purg.*, XXVIII, 52 ; , X, 79; *Parad.*, XXV, 103.

plus célèbres, quelques-unes même vraiment populaires, sont celles où le poète a mis en scène des personnages auxquels, par la magie de son art, il a communiqué une âme, des héros dont il a fait l'expression définitive, soit de l'état d'esprit et de conscience fort particulier de leur époque, soit au contraire d'un sentiment très largement humain, capable d'émouvoir les lecteurs les moins préparés à comprendre la pensée de Dante et de son temps. Ces épisodes sont de longueur fort inégale ; les uns s'étendent sur plusieurs chants ; pour la plupart, ils sont relativement courts ; quelques-uns même ne comptent que quatre ou cinq vers, telle la fugitive apparition de la Pia (2, V, 133-136), dont la plainte étouffée chante toujours dans la mémoire du peuple de Toscane. On a pris l'habitude de les détacher de leur cadre, pour les considérer à part, en eux-mêmes ; et cela sans doute est fâcheux ; mais quoi de plus naturel? Ces pages ont leur poésie propre, indépendante de toute intention allégorique, morale ou politique ; il est tout simple qu'avant de se plonger dans l'exégèse dantesque on aborde le poème par ses côtés les plus accessibles ; et quand on a, bien ou mal, essayé d'élucider les points les plus mystérieux de la Divine Comédie, c'est toujours à ces épisodes-là que l'on revient pour se délasser, et peut-être aussi pour justifier à ses propres yeux le labeur ingrat auquel on s'est astreint dans l'espoir de saisir les moindres intentions du poète.

L'entretien de Dante avec son trisaïeul Cacciaguida est le plus développé de tous ceux auxquels donnent lieu ses rencontres avec des âmes de l'autre monde : il s'étend sur trois chants consécutifs, et même au delà, en plus de quatre cents vers, sans une seule interruption (3, XV-XVII). Par le nombre et

la valeur des allusions historiques et biographiques, des idées politiques et morales qu'il renferme, c'est un épisode de toute première importance. Mais si l'on fait abstraction du contenu doctrinal et historique de ce long morceau, pour en considérer la seule valeur poétique, il conserve encore tout son intérêt : le personnage de Cacciaguida est une création vigoureuse, nous ne pouvons dire une figure ni une physionomie attachante, puisque ses traits disparaissent dans le rayonnement lumineux de son âme, mais c'est un caractère. Il va sans dire que, selon son habitude, Dante a mis beaucoup de lui-même dans ce portrait, plus peut-être que dans aucun autre : le petit-fils pouvait, sans excès d'invraisemblance, retrouver sa propre image dans cet ancêtre préféré. Cacciaguida est le type du Florentin de la vieille roche; il appartient à cette rude génération de grands bourgeois qui avaient lutté, pendant la première moitié du XIIe siècle, aux côtés de la noblesse d'origine féodale, pour la défense de la foi et pour la prospérité de Florence. Quelle simplicité de mœurs, quelle austérité, mais aussi quelles vertus dans la commune naissante, simple bourgade enfermée dans une étroite enceinte[1] ! Cacciaguida, bien entendu, est un apologiste du passé, et, dans sa complaisance à en parler sans cesse, on sent vibrer l'indignation qu'éveillent en lui des nouveautés abominables : il passe en revue toutes les vieilles familles florentines, comme pour avertir Dante d'avoir à se tenir à l'écart des nouveaux venus, des intrus, qui ont tout gâté. Car l'aïeul est plein de tendresse pour ce descendant, auquel il prodigue les conseils de son expérience : il s'avance vers lui avec le même élan d'af-

1. Voir pages 36 et suiv.

fection qui poussait Anchise au-devant d'Énée dans les Champs Élysées; c'est Cacciaguida, et non le poète, qui provoque l'entretien : il attendait avec impatience la venue de son petit-fils en qui dès longtemps il savait devoir retrouver le plus de lui-même. Aussi sa joie est-elle grande lorsque Dante lui demande quelle attitude il devra tenir à l'égard de ses contemporains, dans les épreuves qui l'attendent et après les révélations qui lui sont accordées. La suprême recommandation de Cacciaguida est qu'il faut avoir le courage de la vérité : il faut tout dire, sans s'inquiéter des colères que l'on peut soulever — et la noblesse de l'idée ne va pas sans une certaine rudesse d'expression, qui sied bien à ce soldat d'une époque héroïque : « Laisse, dit-il, se gratter ceux qui ont la gale ! » Dante était digne d'entendre ces conseils, lui qui a souvent déclaré, ici et ailleurs, que tous les assauts de la Fortune ne réussiraient pas à l'ébranler (3, XVII, 23-24 et 129).

Un autre portrait d'histoire, celui d'un Florentin encore, est dessiné de main de maître dans l'entretien de Dante avec Farinata degli Uberti (1, X), mais il nous transporte un siècle plus tard, au milieu des querelles farouches des Guelfes et des Gibelins (p. 51 et suiv.), et l'art de Dante y apparaît sous un aspect différent, plus plastique et plus concentré. L'épisode, si l'on en retranche la parenthèse qui le coupe en deux, et la conclusion relative à la prescience des damnés, ne compte guère qu'une cinquantaine de vers ; mais il n'en faut pas davantage au poète pour accuser en termes vigoureux les traits de cette physionomie où se révèle toute l'âme du chef gibelin. Farinata est avant tout Florentin : il se dresse hors de sa tombe de feu, lorsque, aux paroles adressées par Dante à Virgile, il

a reconnu l'accent de sa ville natale ; mais dès ses premiers mots apparaissent ses préoccupations de caste et de parti : « Qui furent tes ancêtres? » demande-t-il au poète, sur un ton qui trahit déjà son dédain. La réponse de Dante augmente encore sa défiance : il fait une moue comme pour dire qu'il se souvient à peine de ces gens-là ; pourtant il ajoute qu'ils ont été furieusement hostiles à sa maison ; et aussitôt l'entretien du vivant et de l'ombre réveille toutes les haines, toute la fureur de représailles qui animait les deux partis irréconciliables.

L'orgueil démesuré des Uberti, qui souleva contre eux une telle impopularité que leur nom fut toujours exclu des amnisties, cet orgueil légendaire est exprimé, sculpté comme en plein marbre dans la statue de Farinata qui se dresse, hors de sa tombe, « de toute la hauteur de sa poitrine et de son front », et le poète a éclairé cette figure grandiose par l'expression du regard « qui semble prendre en pitié tous les tourments de l'Enfer ». Mais cet orgueilleux est un « magnanime », et c'est aussi un vaincu : sa disgrâce fut injuste, pense-t-il, car tous ses actes avaient été dictés par l'amour de sa ville natale ; et combien d'autres, plus heureux que lui, pouvaient se vanter aussi légitimement d'avoir sauvé Florence d'une destruction imminente[1]? Ce peuple ingrat n'aurait-il pas dû le traiter moins durement, lui et ses descendants? Ainsi le farouche Farinata devient le représentant typique de ces victimes de guerres civiles incessantes, de ces exilés innombrables — Dante en fut un — qui n'acceptèrent jamais leur défaite, qui se raidirent contre l'irréparable, et

1. Au lendemain de l'écrasement des Guelfes à Montaperti, en 1260 ; voir p. 53.

s'immobilisèrent dans un culte de la patrie où n'entrait guère moins de haine que d'amour.

Celui qui avait été alors l'espoir des Gibelins, et leur plus ferme appui, le fils de Frédéric II, Manfred, fait dans la Divine Comédie une apparition toute différente, où s'harmonisent des notes d'une douceur pleine de mélancolie; car c'est une belle figure de héros que ce jeune prince âgé de vingt et quelques années, qui entreprit de poursuivre l'œuvre paternelle, et succomba en 1266, écrasé par Charles d'Anjou (p. 23-24). Dante, on l'a vu (p. 333), adopte la tradition d'une conversion *in extremis* de Manfred, et il prête au personnage une grâce toute romanesque (2, III) : il est « blond et beau, son aspect est plein de charme » ; les deux blessures auxquelles il a succombé, l'une au sourcil, l'autre à la poitrine, augmentent l'intérêt que sa seule vue inspire. Mais il sourit, car il est appelé au salut, et il ne récrimine contre personne : il se borne à rappeler, en termes mesurés, l'inutilité des représailles ecclésiastiques exercées contre sa dépouille. Une pensée prime pour lui toutes les autres : il recommande au poète de communiquer à sa fille, à « sa bonne Constance », femme de Pierre d'Aragon, l'heureuse nouvelle de son salut : quelle joie n'en éprouvera-t-elle pas, et sans doute sa piété filiale n'épargnera pas les prières, seules capables d'abréger l'attente infligée à son malheureux père.

Le dévouement à Frédéric II, l'attachement inaltérable à un maître, parfois tyrannique mais toujours digne d'admiration, donnent une intonation de ferveur mélancolique et résignée au récit qu'un damné, Pier della Vigna, fait de sa mort tragique. Ce Capouan, issu d'une famille fort modeste, mais doué d'une très vive intelligence, avait mené à Bologne la rude exis-

tence d'étudiant pauvre, et y avait acquis un maniement très sûr, très élégant de ce « beau style » latin, alors si apprécié dans les chancelleries. Ce fut à ce talent, et sans doute à la vivacité, à la délicatesse de son esprit, dont plusieurs poésies italiennes nous permettent d'apprécier encore les côtés aimables, qu'il dut de gagner rapidement la faveur de Frédéric II, au point de devenir son ministre, son conseiller, son confident. Comment, tout d'un coup, de ce comble de fortune fut-il précipité dans une disgrâce complète, jeté dans un cachot où, de désespoir, il se brisa la tête contre les murs? C'est un mystère dont l'histoire n'a pas réussi à pénétrer le secret. Par la plume de Dante, Pier della Vigna (1, XIII) explique que l'envie, ce fléau des cours, l'accusa de trahison auprès de l'empereur. Son tort avait été sans doute d'abuser de sa faveur « en écartant tout le monde de la confiance du maître » ; il en fut exclu à son tour, à un moment où Frédéric, engagé dans une lutte difficile avec les communes lombardes, qui lui avaient infligé de sensibles échecs (p. 20 et suiv.), devait être accessible aux soupçons et sujet à des résolutions violentes ; mais l'âme du suicidé proteste qu'il s'acquitta toujours « avec fidélité de ses glorieuses fonctions ».

La particularité la plus frappante de cet épisode, où les jeux de physionomie ne peuvent avoir aucune place, l'âme du damné habitant un des arbres du bois des harpies, est l'ingéniosité avec laquelle Dante a rendu les habitudes de langage et de style de ce poète imitateur des troubadours, de ce notaire impérial exercé à tous les artifices d'une rédaction savante et fleurie : son récit commence comme un « sirventés » provençal (XIII, 55-56) ; son langage est plein de métaphores subtiles ou maniérées (v. 58-60, 63 et surtout

64-66), d'antithèses, de mots répétés ou d'allitérations (67-68, 70-71, 72, etc...). Pier della Vigna était, en son siècle, ce que nous appellerions un « intellectuel »; et c'est un art bien curieux, bien raffiné que celui avec lequel Dante a rendu la forme très particulière de cette intellectualité.

Un dernier portrait d'histoire mérite encore d'être mis à part dans cette longue galerie, c'est celui de Guido da Montefeltro, le conseiller perfide malgré lui, ce fin matois rompu à toutes les ruses, dupé finalement par un plus roué que lui, par Boniface VIII (1, XXVII). Guido représente un aspect caractéristique d'une époque de guerres civiles et de terreurs mystiques : ce condottiere s'était rendu célèbre par ses exploits, « exploits de renard, non de lion », par sa connaissance de « tous les stratagèmes et de toutes les tromperies » ; mais il se décida, en homme avisé qu'il était, à se retirer du monde et à faire pénitence, quand il jugea que sa carrière approchait de son terme. Aucun patron ne lui semblant aussi capable de l'aider à sauver son âme que saint François, il se fit cordelier; et il ne songeait plus qu'à expier ses crimes, quand le tentateur, sous la forme d'un pape en quête d'un conseil technique, vint le relancer au fond de son couvent : Guido, rassuré par l'absolution qu'il reçut d'avance, conseilla une trahison (p. 138). Peu après il apprit à ses dépens ce que valait le pardon si libéralement octroyé par Boniface : à sa mort, le démon qui arracha son âme à saint François le lui enseigna par raison démonstrative ; et depuis ce temps, Guido médite, sans aucune bienveillance, sur l'attitude de ce « prince des nouveaux pharisiens, dont les armes sont dirigées, non contre les juifs ou les Sarrasins, mais contre les chrétiens », de ce « grand prêtre, qui

le replongea perfidement dans son premier péché ». Tout l'épisode a une allure sarcastique très accusée, qui ne pouvait manquer de séduire Voltaire, au point qu'il a osé le traduire en vers[1].

Les portraits et les drames d'un intérêt largement humain, indépendant de la considération des mœurs et des passions de l'époque où vécut Dante, sont moins nombreux ; mais ils prennent place parmi les plus parfaitement beaux de tout le poème. On est trop disposé à négliger l'épisode d'Ulysse, où est éloquemment glorifié l'héroïsme qu'inspire à l'homme la passion d'accroître son champ d'action et ses connaissances : il semble cependant qu'il mériterait de devenir plus populaire, en un temps où les explorateurs, non plus de la mer mais de l'atmosphère, accomplissent chaque jour allégrement le magnanime sacrifice de leur vie. Dante n'a négligé aucun des détails capables de mettre en relief le caractère presque surnaturel de cet enthousiasme, qui semble abolir, chez celui qui en est saisi, toute autre affection : les sentiments de père, d'époux, de fils ne peuvent rien contre cette passion (1, XXVI, 94 et suiv.). Accompagné d'une poignée de matelots fidèles, Ulysse s'élance, sur une frêle embarcation, au delà des Colonnes d'Hercule, vers l'inconnu. Alors il harangue ses compagnons, endurcis par de longues navigations, pour leur représenter combien il sera beau d'employer les derniers efforts d'une énergie déjà sur son déclin à parcourir le monde inhabité : « Considérez, leur dit-il, la noblesse de votre race ; vous n'êtes pas nés pour vivre comme des brutes, mais pour déve-

1. *Dictionn. philosophique*; la traduction qu'il donne du morceau marque une grande inintelligence de l'art sévère et passionné de Dante.

lopper votre activité[1] et vos connaissances. » Ce discours excite une telle émulation parmi ces hardis marins que, malgré l'âge qui alourdit leurs membres, ils se courbent sur les rames avec une ardeur toute juvénile. Alors commence « le vol insensé » vers l'occident d'abord, puis toujours plus vers le sud ; ils voguent ainsi cinq mois, au bout desquels paraît à l'horizon une montagne d'une hauteur prodigieuse : c'est la terre[2] ! Mais aussitôt une tempête s'élève, et trois fois fait tournoyer sur lui-même le navire, qui coule à pic : les flots vengés se referment sur ces précurseurs de Christophe Colomb. En une cinquantaine de vers, Dante a mis dans la bouche d'Ulysse un des plus beaux récits épiques qu'ait jamais conçus un poète; et ce qui en accroît encore la valeur, c'est que les données classiques sur lesquelles est construit l'épisode se réduisent à peu près à rien[3] : la part de l'invention est ici très large, et l'on ne peut se défendre de penser que des tentatives faites dès le moyen âge pour explorer les côtes africaines de l'Océan ont bien pu stimuler l'imagination de Dante[4].

Après l'épopée, le lyrisme. Celui-ci abonde et atteint

1. *Virtute*, c'est-à-dire la plénitude des facultés actives qui constituent l'homme complet.

2. Dans la pensée de Dante cette terre ne peut être que la montagne du Purgatoire, dont l'approche est interdite aux vivants.

3. Ovide, *Métam.* I. XIV, v. 436-440. Voir R. Fornaciari, *Studi su Dante* (1901) p. 102 et suiv. ; G. Finali, *Cr. Colombo e il viaggio d'Ulisse nel poema di Dante* (Città di Castello, 1895); A. Chiappelli, *Dalla trilogia di Dante* (1905) p, 58 et suiv.

4. P. Amat di San Filippo mentionne « la hardie et malheureuse tentative des Vivaldi qui, au XIII[e] siècle, deux siècles avant Vasco de Gama, entreprirent de doubler le cap de Bonne-Espérance » (*Bibliogr. dei viaggiatori italiani*, 1874, p. VI).

une acuité d'émotion unique dans le célèbre épisode de Françoise de Rimini (1, V). Le lyrisme y apparaît non seulement dans la forme d'hymne à l'amour qu'affecte la première réponse de Francesca (100-106), mais encore, si l'on peut ainsi s'exprimer, par les caractères négatifs du genre lyrique : l'élément narratif est ici à peu près absent ; l'élément dramatique fait entièrement défaut. Francesca se borne à dire qu'elle est née « auprès de cette mer où le Pô trouve la paix avec ses affluents » — les commentateurs précisent non sans opportunité : à Ravenne, ville paisible entre toutes — ; elle ajoute qu'elle et son compagnon ont été perdus par l'amour, et indique, en un mot plein de réticences, que leur commun bourreau est un fratricide; Dante nous avertira plus directement, mais seulement un peu plus tard, que ces deux amants étaient beau-frère et belle-sœur (VI, 2). Sur une question du poète, Francesca raconte la scène fameuse où, lisant ensemble le roman de Lancelot, tous deux échangèrent le baiser fatal ; mais elle insiste uniquement sur l'ivresse croissante qui les gagne à mesure que se déroule l'aventure de la reine Guenièvre, jusqu'au moment où le livre leur tombe des mains — et c'est tout. Qui était cette femme que Dante appelle Francesca[1]? Quel était son mari? Comment ce beau-frère, dont le poète ne révèle aucunement le nom, gagna-t-il l'amour de sa belle-sœur? Leur liaison dura-t-elle longtemps? Et comment se produisit la catastrophe? Autant de questions auxquelles le texte de Dante ne fournit aucun moyen de répondre. Si les commentateurs n'avaient pas été plus explicites, nous serions sans doute fort perplexes ; mais la poésie sublime du

1. Elle ne se nomme pas ; c'est le poète qui, l'ayant reconnue, l'appelle par son nom (v. 116).

morceau n'y perdrait rien pour nous, bien au contraire ; car le récit de Boccace, le plus détaillé et le plus célèbre de tous, ne réussit à éviter ni la vulgarité réaliste, ni la banalité romanesque des nouvelles même les plus tragiques du Décaméron. Tout cela n'a rien de commun avec la poésie de Dante. Les dramaturges modernes qui ont porté à la scène cette Francesca du conteur ont été en général bien mal inspirés.

Peut-être aussi leur était-il difficile d'agir autrement, car Dante ne leur fournissait aucun de ces conflits de passions qui sont l'essence même du drame : cet amour avait-il eu à lutter, dans le cœur de Francesca, contre d'autres affections, ou contre le sentiment du devoir? La faute avait-elle été accompagnée ou suivie de déchirements et de remords? Pour peu qu'on essaie de reconstituer et de préciser l'histoire et la psychologie de ces deux amants, soit à l'aide du roman dont Boccace n'est sans doute pas l'inventeur, soit avec les quelques données historiques que l'érudition moderne a retrouvées[1], si grande envie que l'on ait de rendre leur aventure touchante et vraisemblable, on se heurte à certains détails fâcheux ou déplaisants, qui altèrent dans ses lignes fondamentales la noble création de Dante. La Francesca du poète manque à un degré surprenant de complexité dramatique : elle ne sait et ne sent qu'une chose, son amour ; tout le reste semble aboli pour elle. Mais, c'est justement en cela que la conception de Dante est si originale et si forte : il a arraché son héroïne à toutes les vulgarités inévitables d'une aventure, qui ne fut sans doute qu'un fait divers tragique, pour faire d'elle l'image absolue, définitive, de l'amour — et de la souffrance. Il l'a saisie, immobili-

1. N. Zingarelli, *Dante,* p. 689.

sée, dans un geste, dans un cri de passion, qu'accompagnent d'éternels sanglots. « Mon compagnon, dit-elle, en le désignant, celui qui ne doit plus jamais être séparé de moi ! » Et dans ce mot, il y a sans doute un accent de triomphe, à l'adresse du bourreau « que guette la Caïna », et qui s'était flatté d'arracher l'un à l'autre deux êtres que l'amour unit ; mais on y perçoit aussi l'amertume et le désespoir de la damnée, dont la faute devient le supplice[1], supplice d'autant plus cruel, pour ces ombres vaines, que leur amour fut une passion toute charnelle, désormais sans objet : Paolo s'éprit de « la belle créature » qu'était Francesca (v. 101), et ce sont aussi les charmes physiques de Paolo qui l'ont séduite (v. 104); leur émotion commune, en lisant le roman de Lancelot, est purement sensuelle, et elle atteint son paroxysme dans l'étreinte du baiser, exprimée en un vers d'un rythme haletant, d'une sonorité brûlante (v. 136), — après quoi, brisés, « ils n'en lurent pas davantage » (v. 138).

Cependant cette ardeur de passion n'a rien de brutal ; fervent disciple de l'école du « dolce stil nuovo », Dante a voulu que tout fût ici douceur, au moins jusqu'à la faute, au seuil de laquelle il s'arrête. Du plus loin qu'il aperçoit ces deux amants, dans la foule des damnés que roule la tempête, Dante est frappé de la « légèreté » de leur vol ; à son appel affectueux, ils s'approchent comme deux colombes qui rejoignent leur nid, symbole de leur tendresse ; les premières paroles de Francesca sont des remerciements pour la sympathie que le poète leur a témoignée; et si, à certain moment, sa voix fait entendre des accents plus sombres (v. 107), elle revient vite au seul sujet dont

1. C'est un trait de la psychologie des damnés qu'ils désirent avec ardeur ce qui fait leur tourment ; voir I, III, 124-126.

elle soit capable de parler. C'est encore apparemment pour imprimer à l'épisode un cachet plus marqué de douceur et de charme que Dante a donné la parole à Francesca seule : son compagnon se borne à lui faire écho en sanglotant auprès d'elle.

On n'est d'ailleurs pas autrement surpris de l'intensité d'émotion manifestée par Dante en présence des amants de Rimini, lorsque l'on songe qu'il n'avait guère plus de vingt ans quand se produisit le tragique événement ; les Florentins purent d'autant moins y rester indifférents que Paolo Malatesta, trois ans plus tôt, en 1282, avait rempli parmi eux les fonctions de capitaine du peuple. Pour Dante, c'était l'âge des « douces pensées » et des brûlants « désirs » ; comment son imagination ardente n'aurait-elle pas été bouleversée par la conclusion sanglante à laquelle pouvait donc aboutir un commerce de sentiments si nobles et si délicats? Et si l'émotion qu'il en éprouva conserve à peu près intacte, dans la Divine Comédie, la fraîcheur des premières impressions, c'est que le morceau, selon toute vraisemblance, appartient aux plus anciennes esquisses du poème (p. 239, note).

Avec Ugolin, le lecteur est transporté au plus profond de l'Enfer, et aux heures les plus sombres de l'exil de Dante : dans l'intervalle, l'art du poète est devenu plus âpre et plus complexe, sinon plus troublant. Sa plume ne se borne plus à esquisser un vigoureux portrait, à caractériser en traits définitifs un état d'âme ou une passion : c'est à un drame complet qu'il nous fait assister, avec cette vigueur de raccourcis qui est propre à son style, mais sans omettre cette fois aucune péripétie ; et, à dire vrai, l'épisode d'Ugolin est le seul proprement « dramatique » de la Divine Comédie.

L'horrible mort du comte Ugolino della Gherardesca, celle de deux de ses fils et de deux de ses petits-fils, affamés par les Pisans dans la tour où ils étaient prisonniers depuis près de huit mois, se place en mars 1289. Cet acte de barbarie souleva contre Pise, particulièrement à Florence, un long cri de réprobation, dont l'écho se retrouve avec toute sa force au chant XXXIII de l'Enfer (v. 79-90) ; c'est donc encore le souvenir d'une émotion de sa jeunesse que Dante a fait passer tout vibrant dans son œuvre. Mais au cours de la lente élaboration qui précéda la rédaction de l'épisode, il est aisé de se rendre compte que le poète a fini par voir dans son personnage autre chose qu'un acteur et une victime des abominables violences qu'engendrait la guerre civile : certes, Ugolin rongeant la nuque de son bourreau, l'archevêque Ruggieri, et s'essuyant la la bouche aux cheveux de la tête qu'il dévore, se présente dans une attitude profondément bestiale, qui traduit bien la sauvagerie de ce supplice de la faim, auquel il succomba ; mais il cesse très vite de nous faire horreur à force de nous faire pitié, car il nous décrit, avec des accents déchirants, les tortures d'un père témoin impuissant du dépérissement graduel et de la mort de ses enfants. Avec la puissance d'imagination dont il était doué, Dante a revécu ces jours et ces nuits d'angoisse ; il a imaginé qu'Ugolin avait plus longtemps résisté à la famine que ses quatre fils[1], et c'est à travers la douleur croissante, farouche de ce père, que nous suivons, le cœur serré, cette scène d'une atroce cruauté. Par cet artifice, le poète n'a pas seulement communiqué à son personnage une émotion très largement humaine : son épisode prend l'allure

1. Dante ne distingue pas entre fils et petits-fils d'Ugolin.

d'un drame, dont chaque phase est soigneusement notée jusqu'au dénouement.

Comme dans toute bonne tragédie, l'action débute par un songe, d'où Ugolin tire le présage de sa mort prochaine et de celle de ses fils : il s'éveille et s'aperçoit que ses enfants rêvent aussi : ils pleurent en dormant, et demandent du pain. Ainsi se précisent les sinistres prévisions d'Ugolin, et, dans une première apostrophe à son interlocuteur, il fait appel à sa pitié. L'heure du repas approche, et un silence d'angoisse pèse sur leur attente inquiète, car chacun est troublé par son rêve ; et voilà qu'un bruit sinistre annonce que l'on cloue la porte « au bas de l'horrible tour ». Les fils pleurent ; le père se contient, mais il fixe sur eux un regard tel que le « petit Anselme », le plus jeune, en est épouvanté ; et Ugolin réussit à ne laisser échapper ni une larme de ses yeux, ni un mot de sa bouche pendant toute cette journée et toute la nuit suivante. Lorsque le jour reparaît, « il voit sa propre image sur les quatre visages » qui le contemplent[1], et, dans un mouvement de douleur et de rage, il se mord les poings ; mais ses enfants se méprennent sur le sens de ce geste : ils pensent que leur père a faim, et lui disent : « Père, nous souffririons moins si tu mangeais de notre chair ! » Et Ugolin, pour ne pas augmenter leur angoisse se domine encore ; deux jours se passent sans qu'un mot soit échangé. « Ah ! pourquoi la terre ne nous a-t-elle pas engloutis? » s'écrie alors Ugolin, comme pour exhaler une douleur si longtemps et si stoïquement refoulée. Le dénouement approche ; il est

1. Soit qu'il imagine que son visage présente les mêmes traces de souffrance que ceux de ses fils, soit que l'expression apeurée de leurs regards lui fasse comprendre combien ses traits altérés épouvantent ses enfants.

rapide. Le quatrième jour, Gaddo tombe aux pieds de son père, et la plainte du jeune homme expirant a l'accent d'un reproche : « Père, que ne viens-tu à mon aide ! » qui s'enfonce comme un poignard dans le cœur d'Ugolin ; les trois autres meurent de même sous ses yeux, entre le cinquième et le sixième jour. Alors, délivré de la préoccupation de ne pas affliger ses enfants, Ugolin peut enfin donner libre cours à son désespoir ; il s'y abandonne avec violence, avec frénésie : pendant deux jours, il rampe sur leurs corps ; il n'y voit plus clair, mais il les appelle encore sans relâche et fait retentir de ses cris lamentables les murs de sa hideuse prison. A la fin, ce père, que la douleur n'avait pas réussi à terrasser, mourut, comme ses fils, d'inanition[1].

IV

Même à travers une sèche analyse ou une médiocre traduction, pourvu qu'elles s'inspirent d'un certain respect pour la poésie dantesque, on peut sentir que l'effet de ces divers morceaux n'est pleinement atteint que grâce aux qualités plastiques d'un style nerveux, concis, aux raccourcis puissants ; l'imagination du lecteur, fortement ébranlée par les traits expressifs, mais en partie inachevés, qu'on lui présente, et inca-

1. Tel est manifestement le sens de ce vers, un peu mystérieux il faut l'avouer, qui conclut l'épisode : *Poscia più che il dolor potè il digiuno* (XXXIII, 75). On a parfois voulu y voir une allusion au fait monstrueux qu'Ugolin se serait nourri de la chair de ses enfants ; mais rien, ni dans l'épisode ni dans les témoignages des contemporains, n'autorise cette interprétation ; le morceau, bien compris, raconte au contraire le martyre de l'amour paternel bien plus que celui de la famine considérée par son côté bestial; voir ci-après, p. 369.

pable de s'en contenter, est naturellement sollicitée de terminer les gestes, de compléter les physionomies, de reconstituer dans son ensemble la psychologie de tous ces personnages esquissés d'un crayon si suggestif, mais souvent un peu sommaire. Une analyse minutieuse du style de Dante — sans même parler de sa langue, si riche, si neuve, si hardie — dépasse de beaucoup le cadre de cette étude rapide ; mais comment se dispenser de signaler quelques-unes des habitudes caractéristiques de ce style, et de relever les artifices de composition les plus chers au poète, si l'impression qui se dégage de l'œuvre résulte, en fin de compte, de la forme dont l'artiste a su revêtir ses conceptions?

Les formules saisissantes, les vers sculpturaux, les images ou les sentiments ramassés en quelques syllabes, abondent à chaque page de la Divine Comédie : parfois c'est moins encore, un simple mot, — verbe ou épithète, — destiné à traduire un geste, un regard, une expression de la physionomie, qui se grave profondément dans la mémoire, et y évoque avec précision une vision d'un étonnant relief. Faut-il rappeler les « yeux de braise » de Caron (1, III, 109), le regard torve de Ciacco (1, VI, 91), le geste importuné de l'envoyé céleste qui écarte de la main gauche l'atmosphère épaisse de l'Enfer (1, IX, 84), la poitrine et le front altiers de Farinata, qui se dresse hors du tombeau jusqu'à la ceinture (1, X, 35), tandis que son voisin Cavalcanti n'apparaît que jusqu'au menton tout juste assez pour voir si son fils est là (v. 53-60), et qui tombe à la renverse, comme une masse, en apprenant qu'il ne le verra pas (v. 72) ; et encore la tête coupée que Bertrand de Born porte à la main (I, XXVIII, 121), le sourire de Manfred; (2, III, 112),

l'attitude de Sordel, ce « lion au repos » (2, VI, 66), le menton interrogateur que tend Sapia, à la façon des aveugles (2, XIII, 102), et cent autres détails brefs, nets, pleins de sens, qui hantent l'imagination un peu à la façon des souvenirs d'un cauchemar?

Ce genre de traits ramassés abonde notamment dans les épisodes de Francesca et d'Ugolin, et entraîne parfois, il faut bien l'avouer, une certaine obscurité, par ce que l'expression a de condensé. On est même en droit de penser que le poète a recherché certaines formules énigmatiques, d'où un peu de réflexion suffit pour tirer un sens satisfaisant, sans qu'il soit interdit d'en apercevoir un ou deux autres, encore fort admissibles. L'avantage de cet artifice de style est de faire planer une sorte de mystère sur certaines circonstances, d'obliger l'imagination du lecteur à se mettre de la partie, en lui laissant le soin de soulever un pan du voile qui demeure baissé sur un coin du tableau, en n'épuisant pas toute l'émotion, ou toute l'horreur, que comporte l'esquisse, très poussée sur d'autres points, qui lui est présentée. L'allusion de Francesca à la façon dont elle a été tuée tient en un hémistiche, qui ouvre la porte à toutes les hypothèses : elle vient de rappeler cette beauté physique qui avait éveillé la passion de Paolo, et dont elle a été violemment dépouillée « d'une façon qui la blesse encore » (1, V, 102). Francesca aurait pu en dire long sur cette « façon » : le poète se borne à nous découvrir la blessure morale, toujours aiguë, dont souffre cette âme, et il tourne court. Même réserve, pleine de réticences et de passions refoulées, dans le vers par lequel elle désigne son bourreau, « celui qu'attend le cercle de Caïn » (v. 107). Mais le passage où cette concision énigmatique produit l'effet le plus troublant est la conclusion du récit,

lorsque, après avoir parlé du baiser brûlant qui les perdit, Francesca se contente d'ajouter : « Ce jour-là, nous n'en lûmes pas davantage. » Le lecteur sent bien qu'il y a là comme un rideau, pudiquement tiré : les deux amants cessent de s'intéresser au roman et à la faute de Lancelot et de Guenièvre, qui les ont si profondément remués, pour vivre leur propre roman et leur propre faute ; mais il n'est pas défendu d'imaginer aussi que, surpris par le mari outragé, ils furent tués sur la place, — et c'est ce que font supposer les sanglots qui interrompent le récit de Francesca et portent l'émotion de Dante jusqu'à l'évanouissement.

Cet art éminemment suggestif de suspendre l'effet et d'estomper certains contours, art cher aux sculpteurs qui laissent telle ou telle partie de leurs statues engagée dans le marbre à peine dégrossi, tandis que tout le reste est modelé avec une extrême délicatesse, se retrouve en maintes pages de la Divine Comédie : c'est la Pia, « née à Sienne, morte en Maremme », se bornant à dire que le secret de sa fin tragique est connu de son seul mari (2, V, 135-136) ; c'est Piccarda jetant, elle aussi, un voile pudique sur les misères de sa vie de nonne contrainte à subir un époux (3, III, 108) ; c'est surtout Ugolin, qui, après avoir savamment marqué la progression de ses angoisses paternelles, fait une sobre allusion à sa propre mort : « A la fin le jeûne plus fort que la douleur » (1, XXXIII, 75), vers qui a pu paraître équivoque[1], et que l'on a souvent rapproché de celui par lequel Francesca con-

1. Voir ci-dessus p. 366 et la note 1. Peu d'autres expressions équivoques sont à relever dans le récit d'Ugolin où tout est lumineux, précis, malgré une extrême concision ; on y a pourtant déjà pu voir signalés deux vers (56-57) qui admettent au moins deux interprétations (ci-dessus, p. 365, note).

clut son récit. La ressemblance est frappante en effet mais dans la forme seule, car les motifs artistiques de la réticence d'Ugolin sont tout différents : il a épuisé l'horreur de sa torture paternelle; que pourrait-il ajouter de plus, et qu'importe sa propre mort? Elle fut plutôt une délivrance; aussi se borne-t-il à indiquer, en deux mots, que, en ce qui le concerne, la faim fit aussi son œuvre, puisque la douleur n'avait pas réussi à le terrasser.

Dans la peinture des objets extérieurs, c'est-à-dire surtout dans les comparaisons, si nombreuses et si intéressantes au point de vue psychologique (p. 337), le style de Dante est d'une extrême précision descriptive, malgré son habituelle concision. Qu'on relise, dès les premiers chants de l'Enfer, celle du naufragé qui, à peine en sûreté, la poitrine encore haletante, se retourne pour contempler le danger auquel il a échappé (1, I, 22-24), ou cette autre, plus fameuse encore, des petites fleurs, dont la corolle, inclinée et fermée par la fraîcheur nocturne, se rouvre et se redresse aux premières caresses du soleil (1, II, 127-129) ; et cela continue jusqu'à l'extrême fin du Paradis, avec l'opposition entre l'ombre de la vallée et les lueurs dont se revêtent les sommets (3, XXXI, 121), ou avec le tableau des efforts inutiles d'un géomètre pour mesurer un cercle lorsqu'il manque d'une donnée essentielle (3, XXXIII, 133-135).

Ces comparaisons sont généralement fort courtes; le plus souvent la partie descriptive tient en un tercet, quelquefois en un ou deux vers. Il arrive cependant que Dante emploie cinq ou six vers, ici pour nous montrer une mère qui, réveillée par un incendie, se sauve avec son enfant sans prendre le temps de se vêtir (1, XXIII, 38-42), là pour rappeler un souvenir

vécu — la circulation des pèlerins sur le pont Saint-Ange, à Rome, l'année du jubilé (1, XVIII, 28-33) —, pour représenter la fuite éperdue de pigeons tranquillement occupés à picorer, lorsqu'une menace soudaine les disperse en un instant (2, II, 124-129), ou encore l'attitude incertaine, hésitante, irréfléchie ou apeurée de brebis, qui répètent l'une après l'autre les mêmes mouvements (2, III, 79-84). Déjà, dans cette recherche de menus détails accumulés, on sent percer la curiosité du poète un peu trop amusé peut-être par sa propre imagination ; et cette tendance devient tout à fait sensible dans les quelques cas où les comparaisons se développent en trois tercets. Telle est celle qui nous présente, avec plus de longueur qu'il n'était nécessaire, l'image de l'oiseau, impatient de voir se lever le soleil pour aller chercher la pâture de ses petits, qui sort de son nid avant l'aube et monte sur les plus hautes branches pour apercevoir l'astre dès qu'il paraîtra (3, XXIII, 1-9), ou encore celle, admirable, de l'arsenal de Venise, l'hiver, véritable ruche où les marins sont occupés à radouber es coques de leurs bateaux, à réparer les mâts, à recoudre les voiles ou à tordre le chanvre en cordages (1, XXI, 7-15) ; c'est un tableau plein de vie et presque de vacarme, mais dont l'intérêt propre dépasse un peu ce que l'on attend d'une comparaison. La virtuosité de Dante s'est même oubliée une fois jusqu'à dessiner en quinze vers toute une scène rustique, d'ailleurs charmante dans ses moindres détails (1, XXIV, 1-15), simplement pour nous dire qu'après un moment de découragement, Virgile lui rend confiance. Cette évidente disproportion entre l'expression et la chose exprimée constitue une exception unique, qui revient donc à confirmer le caractère habituel de mesure et de discrétion que le

poète a imprimé à cette partie ornementale de son œuvre.

A côté de l'extrême ingéniosité et du raffinement d'expression, grâce auxquels Dante a su donner une forme plastique à des conceptions souvent abstraites et à une doctrine essentiellement spiritualiste, il y a dans la Divine Comédie, en particulier dans l'Enfer, des scènes d'un réalisme hardi, des fragments de dialogue et des images d'une crudité toute plébéienne. La nature de certains épisodes exigeait qu'il en fût ainsi ; pour un poète sincère et vigoureux, comme Dante, le réalisme des images entraînait nécessairement le réalisme de l'expression : l'abjection morale d'un Vanni Fucci ne peut être traduite que dans le langage des drôles de son espèce (1, XXIV, 122-126 et XXV, 1-3) ; l'ordure immonde où croupissent les flatteurs doit être appelée par son nom (XVIII, 112-117) ; il ne faut pas craindre de faire clairement allusion au péché des sodomites (XV, 114), et de le distinguer avec soin de la luxure qui respecte du moins les lois naturelles (2, XXVI, 82) ; lorsque deux damnés s'injurient, ils doivent le faire avec une trivialité de gestes et une bassesse de vocabulaire qui s'accordent avec leur ignominie (1, XXX, 100-129). Il n'y a pas dans tout cela une seule grossièreté, à proprement parler : ces rudesses et ces vulgarités d'expressions sont la conséquence logique du respect de la vérité dont le poète s'est constamment inspiré ; et la vigueur de touche qui en résulte est, sans nul doute, un des caractères les plus frappants de la Divine Comédie. Dante en avait conscience ; car, dans sa pensée, le titre de « Comédie » impliquait un genre de style d'où la vulgarité n'est pas exclue, par opposition à la noblesse de l'Énéide, ou, pour remonter moins haut, à la solennité biblique de la *Vita Nuova*.

Le plus souvent, les familiarités qu'admet le style de Dante, pour caractériser les damnés, sont employées avec une intention ironique : elles ont, dans la pensée du poète, une signification dégradante. La position du pape Nicolas III, fiché en terre, pareil à un piquet, les pieds sortant de son trou et flambant comme de l'étoupe (1, XIX, 22-45), la comparaison que cette attitude suggère au poète avec un assassin enterré la tête en bas (v. 50), la méprise que le pape commet en croyant parler à Boniface VIII, et par suite la révélation involontaire qu'il fait de sa personnalité (v. 52-57) nous présentent ce pontife sous un jour ridicule: il frise le comique. Mais Dante n'a manifestement aucune envie de rire, car un instant après, il se redresse en justicier pour lancer contre ce pape indigne, et contre ses semblables, la première grande invective du poème (v. 88-117). La fin de l'épisode de Guido da Montefeltro est aussi marquée par une courte scène où le diable explique, par des arguments irrésistibles, qu'il est bien fondé à réclamer l'âme de ce conseiller perfide ; le morceau pourrait être comique, si l'on n'y sentait trembler la voix passionnée du poète, avec un frémissement d'indignation qui permet à peine de reconnaître ici cette forme de coquetterie intellectuelle que l'on appelle l'ironie ; car à quoi se réduit le raisonnement de ce diable logicien ? A prouver que les puissances infernales sont mieux informées des vérités morales les plus élémentaires et en raisonnent plus savamment que le représentant de Dieu sur la terre, et que les hommes égarés par ses perfidies (1, XXVII, 113-123). La satire d'un pape indigne pourrait difficilement être plus sanglante.

On doit appliquer cette observation à la plupart des épisodes où perce une intention comique : il est bien

rare que le rire s'épanouisse à l'aise sur le visage sévère de Dante : le pli de sa bouche devient presque aussitôt un rictus sarcastique, et l'éclair de son regard révèle plus de colère que de bonne humeur. L'humour, le sourire, l'ironie exigent une sérénité, presque un détachement des choses dont on parle, que l'on ne peut raisonnablement attendre de ce grand passionné. Il y a cependant quelques passages, dans son œuvre, où l'effet comique ne tourne ni au sarcasme, ni à l'invective. Le plus remarquable de tous, parce qu'il est le plus purement humoristique, est la silhouette si malicieusement dessinée du paresseux Belacqua (2, IV, 97-135). La personnalité de ce Florentin, qui exerçait la profession de fabricant d'instruments de musique, n'est pas inconnue de l'érudition moderne[1] ; il excellait, assure-t-on, à sculpter des manches de guitares, mais son nom se trouve au bas d'un certain nombre d'actes notariés, qu'il a signés en qualité de témoin. Comme il avait une réputation de fainéantise solidement établie — peut-être aussi d'intempérance[2] —, on est amené à se demander si ce ne fut pas un de ces pauvres diables désœuvrés, dont l'activité ne va pas au delà de l'effort qu'il faut faire pour attendre, à la porte des tribunaux ou des études de notaires, le client qui a besoin d'un témoin. Belacqua aurait donc été une physionomie assez populaire à Florence, objet de railleries sans cesse renouvelées, mais non méprisé, car il n'était

1. Santorre Debenedetti, *Documenti su Belacqua* dans BSD, XIII, p. 222.

2. Belacqua n'est qu'un surnom ; il s'appelait Duccio, fils de Bonavia; or Belacqua, abréviation de *bevi l'aqua* (bois l'eau), en un pays de vignobles et d'ironie, comme la Toscane, n'est guère applicable qu'à un buveur peu accoutumé à mouiller son vin.

pas méchant et savait répondre avec esprit aux quolibets de ses compatriotes. L'idée d'évoquer cette figure falote dans la Divine Comédie est, à elle seule, une aimable fantaisie.

Dante le rencontre naturellement parmi les négligents, dans l'Antipurgatoire, au milieu d'un groupe d'ombres accroupies ou étendues, dans les attitudes les plus propres à révéler leur caractère. C'est Belacqua qui engage l'entretien par une saillie imprévue, et d'autant plus piquante qu'elle va au-devant du reproche de paresse, thème habituel des plaisanteries dont il était l'objet : Dante interrogeait son guide pour savoir combien de temps demanderait l'ascension de la montagne ; il manifestait cette ardeur qui ne le quitta jamais, et au sujet de laquelle Belacqua, encore inaperçu, le raille en lui disant : « Il se pourrait qu'avant d'arriver au sommet, tu sois content de t'asseoir, toi aussi ! » Belacqua est le type du paresseux conscient d'avoir pris le bon parti, et bien résolu à n'en pas changer : car, dans la circonstance, c'est lui qui a raison ; il ne manque pas de rappeler à Dante que, dans le Purgatoire, on ne gagnerait rien à se hâter, et il le dit en des vers composés en majeure partie de monosyllabes (v. 114, 127, 129), comme si ses lèvres se refusaient à l'effort d'articuler plusieurs sons de suite sans se reposer[1]. Lorsque Dante s'approche de lui, il se contente de faire glisser de côté sa tête, qui reste appuyée sur ses genoux ; il la soulève à peine pour lancer une nouvelle malice (v. 119-120), quand le poète le reconnaît et l'interpelle. Dante, très amusé,

1. Voir encore le v. 135, le dernier que prononce Belacqua ; au reste, Dante fait remarquer, au v. 121, que cet emploi du moindre nombre possible de syllabes était une habitude caractéristique du personnage.

ne peut s'empêcher de sourire, heureux de voir que Belacqua n'est pas damné. Toute la scène, imprégnée d'ironie bienveillante, est d'un art nuancé, délicat, qu'il faut avoir examiné de près, si l'on veut se faire une idée complète des infinies ressources du style de Dante.

Cette bienveillance dans le sourire ne pouvait guère se rencontrer que dans le Purgatoire. Aussi le rire a-t-il une tout autre sonorité dans l'épisode infernal qui présente le caractère comique le plus accentué, celui des diables de la cinquième bolgia. Ici encore Dante s'est visiblement amusé lorsqu'il a emprunté à l'imagination populaire ses « Malebranche » cornus, fourchus, grimaçants, affublés de noms grotesques ou terribles, avec des dents de pourceaux qui sortent de leurs lèvres, sonnant de la trompette sans avoir besoin d'emboucher aucun instrument, menteurs, mais sots et dupés par un damné plus rusé qu'eux, et finissant par tomber dans la rivière de poix bouillante où ils ont pour mission de plonger les concussionnaires (1, XXI-XXII). Tout le morceau a une allure bouffonne sur laquelle le poète insiste non sans quelque lourdeur, mais avec une force qui sied bien, dans le comique, à ce rude génie. Toutefois on ne saurait dire qu'ici le comique aille sans sarcasme et sans violence : le but manifeste de Dante est de présenter une image aussi hideuse, aussi repoussante que possible de la tromperie, du mensonge, de la ruse satanique dont les magistrats prévaricateurs se sont rendus coupables, et son dégoût de citoyen honnête — chargé d'ailleurs par ses ennemis de cette accusation infamante — s'est donné libre carrière pour couvrir d'opprobre le crime de trafic des fonctions publiques. Au fond de cette verve comique, il y a encore de la haine.

On peut observer du reste[1] que si, dans ce passage, Dante a eu réellement l'intention de rompre la monotonie des supplices infernaux par une parade grotesque de diables, il n'a pas réalisé de tous points les effets qu'il devait en attendre : les grimaces et les signes d'intelligence qu'échangent entre eux les démons, à la fin du chant XXI, sont incompréhensibles pour le lecteur ; car on apprendra seulement trois cents vers plus bas que les diables ont menti quand ils ont dit à Virgile qu'en poursuivant sa route il trouverait un pont pour franchir la sixième « bolgia » ; alors enfin on comprendra que le détour conseillé par Malacoda était un piège ; par suite, l'appréhension, ou tout au moins la curiosité que l'on devrait éprouver, pour savoir comment les deux poètes se tireront de ce mauvais pas, est trop peu excitée. Ici Dante a péché par son amour excessif de la vraisemblance ; la faute est à peu près celle qu'aurait commise La Bruyère s'il avait refait *Tartuffe* sur le plan de son portrait d'Onuphre : cet hypocrite eût été si avisé que, jusqu'au dénouement, le public l'eût pris pour un parfait dévot.

D'une manière générale, au contraire, Dante montre une merveilleuse entente de l'effet, et l'on pourrait multiplier, jusqu'à la lassitude, les exemples où apparaît son habileté dans l'art de composer un portrait, une scène, un épisode, ou une série d'épisodes. L'examen rapide de quelques passages mettra suffisamment le lecteur sur la voie des remarques que pourra lui suggérer, dans cet ordre d'idées, l'étude directe du poème.

Une des principales difficultés que présentait l'exé-

1. E. G. Parodi, dans BSD, t. XVI, 161 et suiv.

cution du plan adopté par Dante était d'éviter l'uniformité d'impression — horreur dans l'Enfer, mélancolie tempérée d'espérance dans le Purgatoire, allégresse et félicité dans le Paradis. L'effort réalisé pour obvier à cet inconvénient apparaît dans une quantité de menus détails qu'il serait vain de vouloir interpréter dans un sens moral, politique ou religieux : il s'agissait de rompre la monotonie d'un développement trop constamment semblable à lui-même. Dans le Paradis, où cet inconvénient est le moins complètement évité, les trois chants de Cacciaguida, d'intérêt tout humain, politique et biographique (p. 36 et 324), occupent le centre précis du poème : c'est comme une halte adroitement ménagée à mi-route d'une longue étape. Dans la première partie, on peut s'assurer par un coup d'œil rapide sur les sommaires des chants, que les morceaux didactiques alternent très exactement avec les colloques qui nous ramènent à des préoccupations terrestres — Justinien et les destinées de l'aigle impériale (c. VI), Charles Martel, Cunizza, Folquet de Marseille (VIII-IX) — ou bien nous entretiennent de quelques grandes figures de l'histoire de l'Église, comme saint François et saint Dominique, en deux chants très savamment balancés (XI et XII). Dans la seconde moitié, malgré l'importance des entretiens avec Pierre Damien et saint Benoit (XXI-XXII), l'intérêt humain diminue ; mais Dante met en œuvre d'autres ressources : ce sont les visions dont il jouit du haut du ciel étoilé sur le reste du monde (XXIII), puis l'examen qu'il subit devant les grands apôtres (XXIV - XXVI), avec l'invective de saint Pierre (XXVII) ; enfin, à partir du moment où saint Bernard entre en scène, l'effort suprême de la poésie mystique pour exprimer l'inexprimable.

Dans le Purgatoire, l'heureuse invention de la plage et du vestibule rocheux, qui précèdent la « porte de saint Pierre », d'une part (ch. I-IX), et de l'autre les scènes qui se déroulent dans le Paradis terrestre (ch. XXVIII-XXXIII) réduisent à dix-huit chants à peine[1] la description des régions où les âmes se purifient des péchés capitaux, en sorte que la seconde « cantica » se divise en trois morceaux d'un caractère assez différent ; en outre, chacune des sept terrasses a une physionomie particulière et sert de théâtre à des scènes ou à des entretiens très suffisamment variés. Mais le plus grand tour de force réalisé par Dante est d'avoir su se créer une palette assez riche pour dérouler devant nos yeux, en trente-quatre chants, dont deux d'introduction et un seul purement théorique (XI), une suite ininterrompue de tableaux de damnation. Le nombre des supplices que l'on peut imaginer n'étant pas illimité, il faut toujours faire intervenir le feu, ou la glace, le vent, les fleuves de sang, les mares de poix bouillante ou les ordures infectes, avec le concours de diables tortionnaires — et la psychologie des damnés risque d'être toujours à peu près la même. C'est là, incontestablement, que, dans le détail de son œuvre, Dante a dû faire le plus grand effort de composition pour mettre en valeur des matériaux aussi ingrats. Il ne saurait être question de reprendre ici l'analyse de tous les tourments de l'Enfer pour les considérer de ce point de vue particulier ; mais un simple coup d'œil sur les dix fosses du huitième cercle peut déjà donner un exemple suffisant de l'art avec lequel Dante a su créer dans chaque zone

1. Par exemple le chant XXVII est une pure transition, que l'on devrait plutôt rattacher au dernier groupe ; les chants XVII, XVIII, XXV sont presque entièrement didactiques.

une atmosphère appropriée et a ménagé des contrastes frappants entre les diverses catégories de fraude.

Les séducteurs fouettés par des diables (XVIII, 34-39), les flatteurs plongés dans l'ordure la plus repoussante, et qui se frappent eux-mêmes en gémissant (v. 103-108), les simoniaques plantés la tête en bas dans des trous, tandis que leurs pieds flambent et s'agitent furieusement (XIX), présentent à l'imagination des tableaux d'un grouillement perpétuel fortement empreint de dérision et de mépris ; l'horrible déformation dont sont victimes les devins (XX) et leurs larmes silencieuses offrent au contraire une image de douleur muette qui éveille la pitié. Le tumulte reparaît, plus frénétique, plus hideux et plus grotesque que jamais avec les magistrats prévaricateurs et les diables de la cinquième bolgia ; la suivante, réservée aux hypocrites, n'est qu'ombre, silence, recueillement : on croirait pénétrer dans un couvent, où se déroule une procession infiniment lente de gens encapuchonnés. Écrasés sous le poids de leur chape de plomb doré, les hypocrites se traînent avec peine en pleurant : pour parler à Dante, deux d'entre eux le supplient de ralentir sa marche : leurs paroles sont brèves, sans éclat de voix, et l'invective même expire sur les lèvres du poète (XXIII, 109), non certes qu'il éprouve le moindre sentiment de respect ou de sympathie pour ces deux podestats dont Florence n'avait pas eu à se louer, mais parce qu'un spectacle nouveau détourne tout à coup son attention vers un autre objet, et parce que son tact artistique lui commandait de maintenir toute la scène dans une tonalité grise. Le vacarme et l'agitation reprennent de plus belle avec les blasphèmes des voleurs aux prises avec les serpents qui les transpercent (XXIV-XXV) ; mais la bassesse

d'un Vanni Fucci fait place, dans la fosse des conseillers perfides, d'abord au noble enthousiasme d'Ulysse, sacrifiant sa vie pour explorer le monde, puis à la piquante mésaventure de Guido da Montefeltro, ce franciscain joué par le pape : la succession des scènes ne saurait ménager une plus grande variété d'images et de sentiments. Le supplice des fauteurs de discordes, écartelés par un diable, est plus sinistre, du moins leur attitude conserve-t-elle une certaine dignité : tous demandent au poète de ne pas les oublier ; ils ne se déshonorent pas par des sentiments abjects ou par de grossières injures, et en cela ils se distinguent avantageusement des faussaires de la dixième « bolgia », atteints des maladies les plus répugnantes, et occupés à s'invectiver avec la dernière violence.

Parfois Dante a eu recours à un artifice qui peut surprendre au premier abord, mais dont il a tiré des effets très heureux : au milieu d'un épisode, il lui arrive d'en glisser un autre, plus court, et d'un caractère très différent. Si l'unité du morceau paraît en souffrir, on ne tarde pas à s'apercevoir que l'ensemble y gagne, non seulement en variété, mais encore en vérité psychologique, en vie intime et profonde. Sur la sixième terrasse du Purgatoire, le poète s'entretient avec son compagnon de jeunesse, Forese Donati : que de souvenirs communs ils évoquent ensemble, les uns pénibles, les autres pleins de charme ! Forese maudit la corruption des femmes de Florence, puis les deux amis prononcent ces trois noms tendrement aimés : Nella, la veuve de Forese, Piccarda, sa sœur, et Béatrice. A ce moment Forese montre à son ami quelques-uns de ses compagnons de peine : l'un d'entre eux, le poète lucquois Bonagiunta, aborde Dante, et obtient de lui la célèbre définition du *dolce stil nuovo* qui remplit le

vieux rimeur d'admiration. On sent fort bien que Dante, après avoir rappelé des souvenirs dont il rougissait (XXIII, 115-117), a été préoccupé d'y opposer un des plus nobles aspects de son activité pendant sa jeunesse ; c'est sa manière de se réhabiliter, et la conséquence de ce nouvel entretien est que Forese reprend avec une tendresse plus pénétrante : « Quand te reverrai-je encore? » Tous les souvenirs troubles qui s'élevaient naguère entre eux sont entièrement dissipés, et l'entrevue s'achève sur la prédiction de la mort de Corso Donati, c'est-à-dire sur la perspective d'un événement qui devait, en partie, venger Dante des injustices dont il allait souffrir.

Plus caractéristique encore est l'interruption du dialogue avec Farinata degli Uberti, lorsque le père de Guido Cavalcanti se dresse tout à coup hors du même tombeau : les propos que Dante et Farinata sont en train d'échanger se sont élevés à un diapason tel qu'une détente est devenue nécessaire : l'amour paternel de Cavalcanti, ses regards anxieux pour voir si son fils est là, ses rapides questions, son désespoir sur un mot mal compris, changent en un moment les préoccupations du poète ; et lorsque la conversation interrompue reprend avec Farinata, sur un ton plus calme, Dante est peu à peu gagné par un vif sentiment de respect et d'admiration pour le grand Florentin, pour le magnanime vaincu des luttes politiques qu'il a devant lui. La diversion produite par l'intervention de Cavalcanti influe directement sur l'évolution de la scène, et contribue à lui donner son accent particulier.

Tels sont les caractères les plus saillants de l'art avec lequel Dante a exécuté le grandiose programme

qu'il s'était tracé ; et cet art consommé, raffiné même, fut un art conscient, c'est-à-dire dont on est en droit d'analyser et de chercher à surprendre les mille secrets jusque dans les moindres détails. Sans doute il y a aussi dans son œuvre des trouvailles de génie qui ont surgi spontanément des entrailles de ce tempérament fougueux ; mais ces trouvailles mêmes ne sont pas irréfléchies, en ce sens que Dante ne les a pas accueillies sans les avoir soumises au contrôle d'une pensée toujours maîtresse d'elle-même. Cette œuvre prodigieuse est bien, à la lettre, celle qui « pendant des années et des années, l'a fait peiner et maigrir » ; ce fut certes la création de toute son âme, mais aussi celle de toute sa réflexion et de toute sa patience. Le souci qu'il avait de la vérité, de la foi, du bien public et du salut de l'humanité ne l'empêchait pas d'être préoccupé au plus haut point de la perfection et de la beauté de la forme. Cette complexité de son inspiration peut déconcerter des critiques épris de simplicité et d'unité, entendues au sens classique; elle est en réalité ce qui rend la Divine Comédie si attachante et si vivante.

Nous ne résistons pas à la tentation de distinguer chez Dante le croyant, le théoricien politique, l'homme au cœur ardent et généreux, l'artiste enfin, et nous faisons volontiers bon marché des deux premiers, pour exalter les deux autres, car c'est par les qualités de son cœur et de son art que nous le sentons si près de nous, si moderne : en composant un poème où tout glorifie l'idéal politique et religieux du moyen âge, et où abondent les malédictions contre les transformations intellectuelles et sociales d'où allait sortir la Renaissance, il a exécuté ce tour de force paradoxal de se révéler comme le plus glorieux précurseur de la Renaissance !

Mais, en réalité, cette distinction entre fond et forme, entre pensée et tempérament, a quelque chose de factice : pour bien comprendre la poésie de Dante, pour la placer dans son vrai jour, il faut la considérer tout entière, sans lui infliger de mutilations, sans distinctions dictées par des préférences personnelles. Il en coûte quelque effort ; on doit s'astreindre à des détours assez longs, qui mettent parfois la patience à l'épreuve : mais alors seulement on a la joie de saisir dans toute leur force, dans toute leur profondeur, la noblesse de cette âme, la richesse de cette pensée, la puissance évocatrice de cet art.

INDEX ALPHABÉTIQUE

(Les noms et les mots enregistrés dans cet Index se rapportent exclusivement au contenu des œuvres de Dante, à la vie du poète et à son temps.)

TABLE DES MATIÈRES

25.

DEUXIÈME PARTIE

L'HOMME.

TROISIÈME PARTIE

LA « DIVINE COMÉDIE ».

178-12. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

ÉTUDES SUR LA VIE
LES ŒUVRES ET L'INFLUENCE DES PRINCIPAUX AUTEURS
DE NOTRE LITTÉRATURE

Notre siècle a eu, dès son début, et léguera au siècle prochain un goût profond pour les recherches historiques. Il s'y est livré avec une ardeur, une méthode et un succès que les âges antérieurs n'avaient pas connus. L'histoire du globe et de ses habitants a été refaite en entier; la pioche de l'archéologue a rendu à la lumière les os des guerriers de Mycènes et le propre visage de Sésostris. Les ruines expliquées, les hiéroglyphes traduits ont permis de reconstituer l'existence des illustres morts, parfois de pénétrer jusque dans leur âme.

Avec une passion plus intense encore, parce qu'elle était mêlée de tendresse, notre siècle s'est appliqué à faire revivre les grands écrivains de toutes les littératures, dépositaires du génie des nations, interprètes de la pensée des peuples. Il n'a pas manqué en France d'érudits pour s'occuper de cette tâche; on a publié les œuvres et débrouillé la biographie de ces hommes fameux que nous chérissons comme des ancêtres et qui ont contribué, plus même que les princes et les capitaines, à la formation de la France moderne, pour ne pas dire du monde moderne,

Car c'est là une de nos gloires, l'œuvre de la France a été accomplie moins par les armes que par la pensée, et l'action de notre pays sur le monde a toujours été indépendante de ses triomphes militaires : on l'a vue prépondérante aux heures les plus douloureuses de l'histoire nationale. C'est pourquoi les maîtres esprits de notre littérature intéressent non seulement leurs descendants directs, mais encore une nombreuse postérité européenne éparse au delà des frontières.

Beaucoup d'ouvrages, dont toutes ces raisons justifient du reste la publication, ont donc été consacrés aux grands écrivains français. Et cependant ces génies puissants et charmants ont-ils dans le monde la place qui leur est due? Nullement, et pas même en France.

Nous sommes habitués maintenant à ce que toute chose soit aisée; on a clarifié les grammaires et les sciences comme on a simplifié les voyages; l'impossible d'hier est devenu l'usuel d'aujourd'hui. C'est pourquoi, souvent, les anciens traités de littérature nous rebutent et les éditions complètes ne nous attirent point : ils conviennent pour les heures d'étude qui sont rares en dehors des occupations obligatoires, mais non pour les heures de repos qui sont plus fréquentes. Aussi, les œuvres des grands hommes complètes et intactes, immobiles comme des portraits de famille, vénérées, mais rarement contemplées, restent dans leur bel alignement sur les hauts rayons des bibliothèques.

On les aime et on les néglige. Ces grands hommes

semblent trop lointains, trop différents, trop savants trop inaccessibles. L'idée de l'édition en beaucoup de volumes, des notes qui détourneront le regard, l'appareil scientifique qui les entoure, peut-être le vague souvenir du collège, de l'étude classique, du devoir juvénile, oppriment l'esprit; et l'heure qui s'ouvrait vide s'est déjà enfuie; et l'on s'habitue ainsi à laisser à part nos vieux auteurs, majestés muettes, sans rechercher leur conversation familière.

L'objet de la présente collection est de ramener près du foyer ces grands hommes logés dans des temples qu'on ne visite pas assez, et de rétablir entre les descendants et les ancêtres l'union d'idées et de propos qui, seule, peut assurer, malgré les changements que le temps impose, l'intègre conservation du génie national. On trouvera dans les volumes en cours de publication des renseignements précis sur la vie, l'œuvre et l'influence de chacun des écrivains qui ont marqué dans la littérature universelle ou qui représentent un côté original de l'esprit français. Les livres sont courts, le prix en est faible; ils sont ainsi à la portée de tous. Ils sont conformes, pour le format, le papier et l'impression, au spécimen que le lecteur a sous les yeux. Ils donnent, sur les points douteux, le dernier état de la science, et par là ils peuvent être utiles même aux spécialistes. Enfin une reproduction exacte d'un portrait authentique permet aux lecteurs de faire, en quelque manière, la connaissance physique de nos grands écrivains.

En somme, rappeler leur rôle, aujourd'hui mieux

connu grâce aux recherches de l'érudition, fortifier leur action sur le temps présent, resserrer les liens et ranimer la tendresse qui nous unissent à notre passé littéraire; par la contemplation de ce passé, donner foi dans l'avenir et faire taire, s'il est possible, les dolentes voix des découragés : tel est notre objet principal. Nous croyons aussi que cette collection aura plusieurs autres avantages. Il est bon que chaque génération établisse le bilan des richesses qu'elle a trouvées dans l'héritage des ancêtres, elle apprend ainsi à en faire meilleur usage; de plus, elle se résume, se dévoile, se fait connaître elle-même par ses jugements. Utile pour la reconstitution du passé, cette collection le sera donc peut-être encore pour la connaissance du présent.

J. J. Jusserand.

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

ÉTUDES

SUR LA VIE, LES ŒUVRES ET L'INFLUENCE
DES PRINCIPAUX AUTEURS DE NOTRE LITTÉRATURE

Chaque volume in-16, orné d'un portrait en héliogravure, broché. 2 fr.

LISTE DANS L'ORDRE DE LA PUBLICATION
DES 54 VOLUMES PARUS

VICTOR COUSIN par M. Jules Simon de l'Académie française.	**D'ALEMBERT** par M. Joseph Bertrand de l'Académie française, secr. perpétuel de l'Acad. des sciences.
MADAME DE SÉVIGNÉ par M. Gaston Boissier secrétaire perpétuel de l'Acad. française.	**VAUVENARGUES** par M. Maurice Paléologue.
MONTESQUIEU par M. Albert Sorel de l'Académie française.	**MADAME DE STAEL** par M. Albert Sorel de l'Académie française.
GEORGE SAND par M. E. Caro de l'Académie française.	**THÉOPHILE GAUTIER** par M. Maxime du Camp de l'Académie française.

TURGOT par M. Léon Say de l'Académie française.	**CHATEAUBRIAND** par M. de Lescure.
THIERS par M. P. de Rémusat sénateur, de l'Institut.	**FÉNELON** par M. Paul Janet de l'Institut.
BERNARDIN DE St-PIERRE par M. Arvède Barine.	**SAINT-SIMON** par M. Gaston Boissier secrétaire perpétuel de l'Acad. française.
MADAME DE LAFAYETTE par M. le comte d'Haussonville de l'Académie française.	**RABELAIS** par M. René Millet.
MIRABEAU par M. Edmond Rousse de l'Académie française.	**J.-J. ROUSSEAU** par M. Arthur Chuquet professeur au Collège de France.
RUTEBEUF par M. Clédat professeur de Faculté.	**LESAGE** par M. Eugène Lintilhac.
STENDHAL par M. Édouard Rod.	**DESCARTES** par M. Alfred Fouillée membre de l'Institut.
ALFRED DE VIGNY par M. Maurice Paléologue.	**VICTOR HUGO** par M. Léopold Mabilleau professeur de Faculté.
BOILEAU par M. G. Lanson.	**ALFRED DE MUSSET** par M. Arvède Barine.

JOSEPH DE MAISTRE par M. George Cogordan.	**MALHERBE** par M. le duc de Broglie de l'Académie française.
FROISSART par Mme Mary Darmesteter.	**BEAUMARCHAIS** par M. André Hallays.
DIDEROT par M. Joseph Reinach.	**MARIVAUX** par M. Gaston Deschamps.
GUIZOT par M. A. Bardoux membre de l'Institut.	**RACINE** par M. Gustave Larroumet membre de l'Institut.
MONTAIGNE par M. Paul Stapfer professeur de Faculté.	**MÉRIMÉE** par M. Augustin Filon.
LA ROCHEFOUCAULD par M. J. Bourdeau.	**CORNEILLE** par M. G. Lanson professeur de Faculté.
LACORDAIRE par M. le comte d'Haussonville de l'Académie française.	**FLAUBERT** par M. Émile Faguet de l'Académie française.
ROYER-COLLARD par M. E. Spuller.	**BOSSUET** par M. Alfred Rébelliau.
LA FONTAINE par M. G. Lafenestre membre de l'Institut.	**PASCAL** par M. É. Boutroux membre de l'Institut.

FRANÇOIS VILLON par M. G. Paris de l'Académie française.	**FONTENELLE** par M. Laborde-Milaà.
ALEXANDRE DUMAS PÈRE par M. Hippolyte Parigot	**CALVIN** par M. A. Bossert.
ANDRÉ CHÉNIER par M. Émile Faguet de l'Académie française.	**VOLTAIRE** par M. G. Lanson.
LA BRUYÈRE par M. Morillot professeur de Faculté.	**MOLIÈRE** par M. G. Lafenestre membre de l'Institut.
AGRIPPA D'AUBIGNÉ par M. Samuel Rocheblave.	

ENELLE

Laborde-Milaà.

ALVIN

A Bossert.

LTAIRE

G. Lanson.

LIÈRE

G. Lafenestre

de l'Institut.

